

HENOT Jan.

CINÉMATOGRAPHE

Mensuel d'actualité cinématographique - n° 27 - mai 1977 - prix : 8,00 F



L'argent au cinéma II :
L'Herbier, Becker, Bresson
François Truffaut : « Je crois au film-objet »
Entretiens avec Dominique Sanda, Jacques Tati

sommaire

Le prochain numéro de Cinématographe, "Spécial Festival de Cannes", paraîtra le 10 juin.

Page 1

Editorial

Page 2

Dossier : L'argent au cinéma II

Son nom est personne *par Sylvie Trosa, Philippe Carcassonne*

"L'Argent" de Marcel L'Herbier *par Pierre Jouvét*

Un couple sans histoire *par Jean-Louis Lederlé*

Bresson et l'argent *par Mireille Latil Le Dantec*

Page 20

Entretiens

François Truffaut *par Jacques Fieschi*
L'homme qui aimait les femmes *par Jacques Fieschi*

Dominique Sanda *par Dominique Maillet*
Jacques Tati *par Bruno Villien*

Les vacances de Monsieur Hulot *par Emmanuel Decaux*

Page 33

Revoir

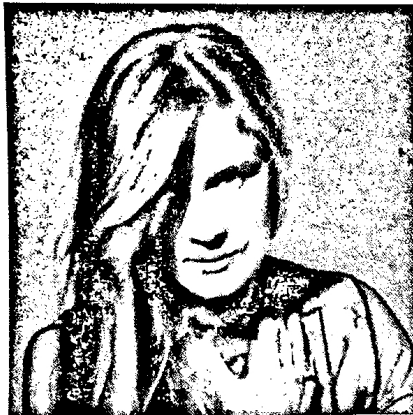
Muriel *par Jean-Claude Bonnet*

Page 34

Les films

Le dernier nabab *par Denis Offroy*
L'une chante, l'autre pas *par Charles Bechtold*

Adoption, Ferdinand le radical, L'héritage, Enquête sur la sexualité, Ames perdues, Le regard, La prison du viol, Le cœur froid, Carrie, L'inspecteur ne renonce jamais, Vermisat, O Séraphina, Piedra libre, Private road, Ben et Benedict, Julie Pot-de-colle, Touche pas à mon gazon, Histoire d'aimer, Sebastiane, Les seigneurs de la guerre, Emittai, *par Louis Audibert, Charles Bechtold, Marie-Ange Biondi, Philippe Carcassonne, François Cuel, Lucien Dahan, Jacques Fieschi, Pierre Jouvét, Jean-Louis Lederlé, Frédérique Moine, Claude Roulet, Bruno Villien.*



Notre couverture : Charles Denner dans L'homme qui aimait les femmes.

Page 42

Festivals

Cinéma soviétique *par Emmanuel Decaux, Bruno Villien*

Cinéma et histoire à Valence *par Philippe Carcassonne*

Page 44

Les livres

par Emmanuel Decaux, Claude Roulet, Bruno Villien

Page 45

One + One

par Philippe J. Maarek, Charles Bechtold, Philippe Carcassonne

Comité directeur : Denis Offroy, Jacques Fieschi, Jean-Pierre Royer.

Rédacteur en chef : Jacques Fieschi.

Adjoint à la rédaction : Philippe Carcassonne.

Comité de rédaction : Louis Audibert, Charles Bechtold, Jean-Claude Bonnet, Lucien Dahan, Pierre Jouvét, Dominique Maillet, Pierre Maraval, Denis Offroy, Mary Sorel, Bruno Villien.

Avec la collaboration de : Marie-Ange Biondi, François Cuel, Emmanuel Decaux, Mireille Latil Le Dantec, Jean-Louis Lederlé, Philippe J. Maarek, Frédérique Moine, Claude Roulet, Sylvie Trosa.

Secrétariat : Dominique Maillet.

Mise en page et maquette : Roger Laloaux.

Documentation : Jean-Louis Lederlé, Dominique Maillet.

Photos : Daniel Boudinet, Erica Lennard, Vincent Pinel, Star-Films, Ciné-Bazar, La Cinémathèque Française, Les Archives du Film.

CINÉMATOGRAPHE S.A.R.L. au capital de F 30 000, 15, rue Tiphaine, 75015 Paris. Tél. : 579.82.05 et 50.30.

Directeur de la publication : Mary Sorel. N° de commission paritaire : 53 568.

Distribution : S.A.E.M. Transports-Presse.

Service des ventes (Réassortiments, messageries) : Michel Iatca, SOC, 24, bld Poissonnière, 75009 Paris, tél. 523.25.60.

Photocomposition : Y. Graphic, 90, r. de la Roquette, 75011 Paris, tél. 357.81.48.

Imprimé en Belgique. Imprimerie du Scorpion, Stroombek, 1820, Belgique.

éditorial

Dans le souci d'organiser et de clarifier notre propos sur l'argent au cinéma, nous étions partis d'un divorce entre la prolixité du discours américain et une certaine forme d'occultation française. Nous parlions de cette culpabilité artistique qui interdirait d'entacher d'argent la rigueur du récit classique.

François Truffaut, dans ce numéro, corrige quelque peu le tir et rappelle que, dans *La Sirène du Mississippi*, chaque scène entendait situer le moment, financier autant que sentimental, du destin de ses personnages.

Et une tradition réaliste française s'est aussi appliquée à souligner le rôle de l'argent. Le ballet social d'*Antoine et Antoinette* se voit chorégraphié par le jeu, l'échange, le troc des billets, tickets, poids et mesures et autres substituts quantitatifs dans la vie quotidienne d'un couple d'ouvriers français, tandis que miroite le gros lot chiffré d'un *happy end*.

L'argent demeure pourtant un thème rétif à la représentation. Les intentions sociales les plus pieuses s'y sont brisées. Même un film sur les âpretés du gros capital comme *L'argent* de Marcel L'Herbier laisse aux seuls intertitres le soin de scander les profits et les ruines de la frénésie financière. Et l'argent, jouissance sanguine pour Saccard, le banquier de L'Herbier, se fait souillure dans le cinéma dostoïevskien de Robert Bresson, déperdition de la dignité, dans un itinéraire spirituel du dépouillement.

L'argent au cinéma peut-il être autre chose qu'un *Mac Guffin*, comme ce *Faucon maltais* que poursuit une bande de truands essoufflés, et dont le film de John Huston ne montre que le double factice, lingot compact, idole obtuse dans l'imagination des hommes ?

Jacques FIESCHI

l'argent au cinéma: son nom est personne

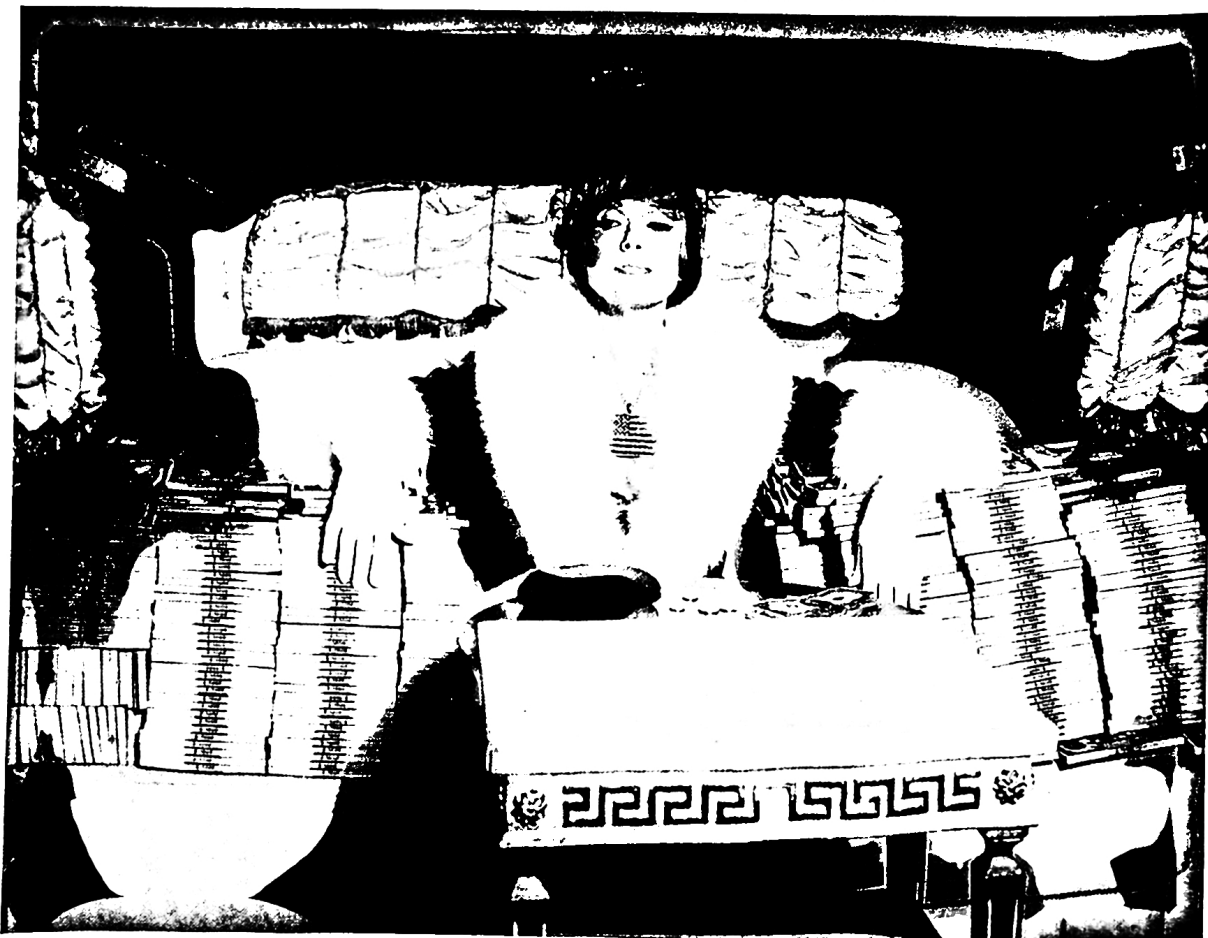
PAR SYLVIE TROSA, PHILIPPE CARCASSONNE

La représentation de l'argent n'est jamais innocente : on y découvre de redoutables effets de dissimulation, et, qu'il dise ou taise l'argent, le cinéma cache toujours ce qu'il en montre.

« Ce n'est pas la base de l'histoire, c'est seulement le Mac Guffin ». Le Mac Guffin ? « C'est un biais, un truc, une combine, ... un gimmick », explique Alfred Hitchcock !. « La chose importante que j'ai apprise au cours des années, poursuit-il, c'est que le Mac Guffin n'est rien. J'en ai la conviction, mais je sais par expérience qu'il est très difficile d'en convaincre les autres ». Le Mac Guffin se donne des

allures de clé-miracle, une clause secrète (Foreign Correspondant), un échantillon d'uranium (Notorious), une formule mathématique (The thirty nine steps), mais, en vérité, il n'est qu'un tout petit prétexte.

1. In *Le cinéma selon Hitchcock*, de François Truffaut.



L'image trahit la chose : Edie Adams dans *The honey pot*.

L'argent, pour en venir à lui, joue bien souvent le rôle du Mac Guffin, nous le verrons plus loin ; peut-il cesser de faire référence à autre chose que lui-même, sans jamais se dévoiler ?

DÉNONCER ?

Certaines formes de cinéma politique ont pris en charge de briser l'illusion de naturalité qui s'attache à la (non)représentation de l'argent au cinéma, en s'efforçant d'en rendre sensible la présence ou les effets sociaux, culturels et idéologiques. Cet effort peut d'ailleurs s'organiser suivant les axes les plus divers : inscription de l'argent en porte-à-faux brutal avec le décor social (*Le droit du plus fort*), mise en œuvre des contradictions opposant les différents détenteurs de la richesse (les trois abeilles du Guépier de Mankiewicz), accentuation de la matérialité qui confère à l'argent son inquiétante opacité, qu'il soit trésor (*Les rapaces*), ou simples liasses (*Monsieur Verdoux*).

D'autres, pour dégager la valeur monétaire de la seule dimension instrumentale, ont choisi de la restituer dans la médiocrité ou la vacuité du quotidien, loin des rêves d'or. Déjà sous la République de Weimar, le courant de la « Neue Sachlichkeit » (nouvelle objectivité), rompant avec l'expressionnisme dans la recherche d'une plus grande adéquation à la réalité, incite les cinéastes à traiter l'argent comme un thème à part entière (*Voyage d'un billet de dix marks*, de Bela Balasz). A cette nouvelle direction thématique s'ajoute l'utilisation de nouvelles techniques (pellicule panchromatique, caméra mobile, tournage en lumière naturelle...) et d'un montage plus réfléchi, fournissant au cinéma allemand l'occasion de « s'aventurer dans le monde indéfini des faits » (Kracauer, à propos de Pabst), en prise directe sur les difficultés de l'époque : tout un cinéma social weimarien se construit ainsi sur le contraste entre l'univers de l'argent et celui de la rue, comme en témoignent *La rue sans joie*, ou *Loulou*.

Plus tard, le jeune cinéma allemand partira d'un constat de la réalité sociale outre-Rhin, constat quasi-clinique, qu'il revête l'allure d'une autopsie grinçante (*Scènes de chasse en Bavière*), ou d'une fable épique (*La soudaine richesse des pauvres gens de Kambach*). Ainsi, aux détours des transformations historiques, politiques et culturelles, la problématique du « donner à voir » ne se réduit pas à un simple reflet réaliste de l'objet-argent. Mais l'œuvre de dénonciation ne se fonde pas moins sur la révélation de celui-ci, et cette démarche prend tout son sens lorsqu'on l'oppose à l'une des principales formes de l'occultation de l'argent, celle qui consiste à insérer ses effets et ses causes comme une tranquille évidence sociale, au titre d'on ne sait trop quel « va sans dire » du réel.



Conjonction de la richesse et de l'intellectualité raffinée : Rex Harrison dans son théâtre privé (*The honey pot*).

NATURALISME

Le rapport du cinéma à l'argent n'est jamais mécanique : si certains films représentent la richesse sans apparemment la remettre en question, ils n'en constituent pas pour autant une entreprise de mystification, le décor social n'y est pas planté comme innocente toile de fond, emblème d'une vague neutralité, mais comme l'élément dynamique d'un raisonnement.

Par exemple, Guépier pour trois abeilles ne joue pas gratuitement sur l'omniprésence de l'argent : s'il en investit jusqu'à la saturation personnages, intrigue et décor, c'est pour mieux souligner la préoccupation de Mankiewicz, cette décons-

truction interne des mythes qu'engendre une prétendue conjonction de la richesse et de l'esthétisme. Ici, l'absence d'un argent vu comme tel équivaut en fait à la plus pressante des invasions ; elle ne se réduit en rien au reflet du réel, et fonctionne en fait à l'inverse d'une absence occultante. A l'instar du hors-champ (au sens large) où il se situe, l'argent à venir, le filon, se voit constamment désigné par la poursuite frénétique dont il est, au travers des méandres sentimentaux ou autres, le seul objet véritable. L'occultation ne se décele donc pas tant au niveau du rapport donner à voir/cacher, qu'à celui de la démarche même d'où le rapport émerge. En soi, montrer l'argent ne démontre rien ; la « révélation-mise à nu » de l'argent constitue comme le sommet, la limite et l'expé-

rience critique d'un certain naturalisme qui ne peut au mieux, qu'engendrer une inversion, louable mais limitée, des signes idéologiques traditionnels. Une telle démarche se borne en la réparation des oublis historiques, « jouant en fait plus — comme le dit Jacques Aumont à propos du réalisme — sur un effet de re/connaissance que sur la production d'un savoir nouveau ». C'est ainsi que, par un curieux retour, une vengeance du réel, le cinéma qui cherche à déjouer les pièges de l'occultation, en montrant l'argent à grands renforts de vérisme (par exemple, tout un cinéma social français des années cinquante, qu'il soit d'André Cayatte ou de Yves Allégret), se retrouve finalement pris au piège même de la naturalité. Comme le démontre Pierre Baudry, « l'écran excrementiel — nous parlons, nous, du dévoilement de l'argent, mais la relation n'est pas imaginaire — transgression d'un interdit, donne cette transgression... comme la trace de vérité de son discours, et naturalise celui-ci ». Inversement, un cinéma

comme celui de Godard s'efforce de ne pas trébucher sur les tentations de la représentation univoque, et le réel dont il rend compte n'est jamais séparé de celui qu'il ne montre pas, ni des moyens qu'il met en œuvre. En s'attachant à chacune des énonciations principales, celle du sujet comme celle de l'objet, celle de « l'auteur » comme celle de la « machine filmante », en donnant à penser la méthode de son discours, les choix de quotidienneté qu'il rencontre, Godard dénaturalise littéralement la naturalité.

L'ARGENT, MAC GUFFIN DU CINÉMA SOCIAL

Qu'entend-on par occultation ? Dans le cas qui nous intéresse, il ne s'agit pas d'un simple voile jeté sur l'objet, mais de son insertion dans le cadre d'une problématique reconnaissable idéologiquement. C'est en fait un processus de déplacement

du sujet, car la présence de l'argent au cinéma fonctionne le plus souvent comme l'indice d'un état (la richesse), de même que son absence est le plus souvent donnée comme l'indice d'un manque (la pauvreté, c'est-à-dire la non-détention des valeurs d'échange). Ainsi, à l'image du Mac Guffin d'Hitchcock, l'argent dépasse et anéantit le critère de la désignation par l'image : il devient à la fois le prétexte et l'attribut privilégié du dévoilement (ou de la distorsion) des rapports sociaux. Dans *Antoine et Antoinette*, par exemple, le billet de loterie apparaît bien plus en instrument de narration qu'en objet de narration. Catalyseur de la crise du couple de prolétaires, révélateur a contrario d'une idéologie du travail, le billet a d'autant moins de consistance sociale en lui-même qu'il n'est qu'une représentation de la représentation de l'argent, un signe du signe monétaire.

Cette assignation purement fonctionnelle et narrative de l'argent n'enlève d'ailleurs rien au mérite de Becker, ni à la

Les voies de la dénaturalisation : Greed.



GOLDWYN PICTURES

piété de ses intentions, mais elle n'en exprime pas moins les limites du code dont elle relève. De manière plus générale, on peut avancer que le rapport entre le système de représentation et l'argent s'est toujours effectué sous l'angle, plus ou moins rhétorique suivant les genres et les époques, de la métaphore. Même aux temps résolument matérialistes de la Nouvelle Objectivité, l'argent n'est capital ou valeur qu'au terme d'une seconde analyse ; en fait, il sert surtout à exprimer la réussite ou la déchéance sociale. Il en est ainsi d'une certaine image weimarienne du riche, thésauriseur gras, ou jeune loup impitoyable, image accentuée par la rigueur du cadre et du montage. Cette contraction métaphorique de la nouvelle bourgeoisie montante s'est tellement affirmée dans le cinéma de l'époque qu'elle suffit à elle seule pour évoquer tout le contexte économique-social de ces années de crise (le luxe des spéculateurs, la misère de la rue, l'inflation...) ; on pense notamment au boucher, dans *Un amour de Jeanne Ney*,

au mari de Loulou, ou au directeur de l'hôtel dans *Le dernier des Hommes*. Ici, l'argent, élément symbolique, acquiert, pareillement au « syntagme figé » analysé par Christian Metz (« neutralisation d'un élément symbolique »), le surcroît de sens que lui confère la permanente immuabilité de son statut cinématographique.

L'IMAGE ET LA CHOSE

Si la représentation de l'argent ne peut cesser de renvoyer à un ensemble de significations historiques, politiques et sociales, c'est que son objet est avant tout celui d'un rapport social. Aussi la description de la matérialité de l'argent, ou plutôt d'un argent, demeure toujours instrumentale, et ce n'est pas au matérialisme qu'elle emprunte, mais bien au plus classique des fétichismes. « Dès qu'il est posé comme équivalent, l'habit n'a plus besoin de

passerport pour constater son caractère de valeur, ... cependant, l'habit n'est qu'une simple valeur d'usage ; un habit exprime aussi peu de valeur que le premier morceau de toile venu. Cela prouve tout simplement que l'habit ne signifie plus qu'en dehors de ce rapport, de même que maint personnage important dans un costume galonné devient tout à fait insignifiant si les galons lui manquent. »

Ce costume galonné, décrit par Marx dans le premier livre du *Capital*, n'est-il pas le jumeau prémonitoire de l'habit luxuriant du *Dernier des Hommes* ? Et de quelle « valeur » est tissé cet habit, noyau cristallisant les oppositions sociales qui structurent le film (circulation de l'univers lumineux de l'hôtel à celui, sombre et laborieux, de l'arrière-cour), symbole de l'accession à un monde meilleur (conflit matériel), et condition de l'insertion sociale (conflit idéologique et moral) ? Ce que texte et film rendent sensible, chacun à sa manière, c'est le caractère hypostatique de ce qui semble être une valeur décollant de la nature même des choses, mais qui ne naît que du rapport social des hommes, voire des classes. Pour Marx, le fétichisme naît de l'existence nécessaire à l'échange d'un équivalent universel (forme argent) pour des travaux radicalement hétérogènes. La forme équivalent pose comme extérieur aux individus ce qui n'est que le produit social de leur travail. L'occultation est tout à la fois un effet idéologique et un phénomène objectif. « Voilà ce qui est dans la conscience », dit Marx. Aussi ne peut-on démonter cette « abstraction », qui, comme l'explique Lucien Dahan dans notre précédent numéro à propos des *Rapaces*, n'est « qu'un leurre ».

La représentation de l'argent ne passe donc pas forcément par la représentation de sa matérialité, ni même celle de ses effets immédiats. A ce titre, *Bande à part* est une œuvre exemplaire : l'argent y est partout (on en manque, on en veut, on en vole) et, en même temps, nulle part (même la maison des bourgeois est nue). Ce n'est qu'à la mort d'un des héros qu'il consent à apparaître à l'écran, contrepoint fatal des rapports humains. Godard n'a pas oublié, fidèle en cela à Brecht, que pour dévoiler à la fois le caché et le cachant, il est nécessaire d'en restituer la double origine.

CHASSE SANS TRÉSOR

Il serait imprudent de méconnaître les fantastiques capacités de résistance de l'argent à sa propre mise en objet. De ce point de vue, *Greed* peut se comprendre, entre autres analyses, comme la poursuite d'une réalité de l'argent, et un résumé magistral de toutes les vicissitudes qu'une telle entreprise peut réserver. Pourtant, Stroheim fait montre d'une opiniâtreté à cerner son trésor qui n'a rien à envier à celle de ses héros eux-mêmes, et la représentation objectale ne fut jamais si près de triompher, grâce à lui, qu'à l'instant de l'échec final.

Greed se présente donc comme un res-





Un exemple de MacGuffin : Le faucon maltais.

serrement long et appliqué autour de l'argent : le film n'est d'abord que tableau naturaliste (l'Amérique des chercheurs d'or, celle des immigrants), où domine un plan d'ensemble globalisant et descriptif, le gros plan n'intervenant que pour préciser une image précédente ; la continuité filmique s'efforce de reproduire le rythme du réel. Mais, progressivement, l'univers du film se resserre, et son déroulement se morcelle : à la fresque sociale se substitue une minutieuse étude de mœurs, concentriquement construite sur le rapport exclusif des personnages à l'argent, et dont l'unicité du propos amène le film à modifier son mode d'énonciation ; les images se géométrisent alors en trois dimensions, correspondant à trois niveaux de la profondeur de champ ; la photo devient surcontrastée, le « gros plan de rupture » et un montage-choc achèvent de bouleverser les structures narratives. Corollairement à cette précipitation, Stroheim accentue avec énergie les lignes de crête de son scénario ; la déchéance, le déclassement de Trina et Mc Teague est en fait une véritable désocialisation du couple, qui devient l'univers réduit du film lui-même, où tout se focalise autour de l'argent. Cette rupture si sensible de la construction peut se lire comme le fil conducteur d'une parabole : donner à voir l'argent ne suffit pas à

en rendre compte, et Stroheim s'en approche du plus près qu'il peut, au fur et à mesure qu'il abandonne le naturalisme initial. Si la démarche est particulièrement délibérée chez Stroheim, elle n'en est pas moins nette dans de nombreux films « d'argent » ; ainsi dans *David Golder*, où l'irruption de l'argent provoque une brisure dans l'ordre établi de l'univers filmé (dislocation des rapports sociaux et familiaux), et un changement sensible de narration : le jeu des acteurs s'enfle, et la caméra en accentue les effets, comme en témoigne le gros plan interminable sur les hoquets saccadés de la fille de Golder.

Même pour les cinéastes les plus ténaces, l'argent semble voué au rôle du monolithe impénétrable, de la boîte noire autour de laquelle on gravite inlassablement, et dont l'ouverture définitive provoquerait, comme dans *Kiss me Deadly*, la fin du film, et sa consommation apocalyptique. De ces mystères, Stroheim fut sans doute le plus audacieux explorateur, et l'acharnement avec lequel il s'est attaqué à l'opacité de l'argent représenté demeure exceptionnel. Mais l'échec de *Mac Teague*, mourant dans le désert à côté du trésor, c'est aussi un peu celui du cinéaste à capter l'argent.

S.T. et P.C.

FILMS ÉVOQUÉS

Foreign correspondent, Alfred Hitchcock, 1940
Notorious, Alfred Hitchcock, 1946
The thirty nine steps, Alfred Hitchcock, 1935
Faustrecht der Freiheit, Rainer Werner Fassbinder, 1975
The honey pot, Joseph L. Mankiewicz, 1965
Greedy, Eric von Stroheim, 1925
Monsieur Verdoux, Charles Chaplin, 1947
Die freudlose Gasse, G.W. Pabst, 1928
Die Buchse der Pandora, G.W. Pabst, 1928
Jagdzeihen in Niederbayern, Peter Fleischmann, 1969
La soudaine richesse des pauvres gens de Kombach, Volker Schlöndorff, 1971
Antoine et Antoinette, Jacques Becker, 1948
Die liebe der Jeanne Ney, G.W. Pabst, 1927
Der letzte Mann, F.W. Murnau, 1924
Bande à part, Jean-Luc Godard, 1964
David Golder, Julien Duvivier, 1930
Kiss me deadly, Robert Aldrich, 1955

l'argent de marcel l'herbier

PAR PIERRE JOUVET

Le thème a été rarement exploité aussi spécifiquement que dans le film de Marcel L'Herbier qui en porte le nom, *L'Argent*. Il fallait rendre compte dans ce dossier de cette œuvre si pleine, ne serait-ce qu'en la survolant — à la manière des passages en avion de Jacques Hamelin, au-dessus de la corbeille de la Bourse.

Il est rare aussi que les conditions du tournage se rapprochent à ce point du scénario. Car *L'Argent* a coûté une fortune. « Financièrement, le film s'est fait avec Pathé, car je n'avais pas les reins assez solides pour entreprendre une aventure pareille », explique L'Herbier. « On a mis la Bourse entière à ma disposition, pendant trois jours, en profitant d'un pont des fêtes de Pentecôte, et je m'en suis servi comme d'un studio. Il y avait quinze cents figurants, une quinzaine d'opérateurs, des échafaudages qui montaient jusqu'au sommet de la coupole, à quarante mètres du sol... et des caméras partout. » (1)

Ce film sur le capitalisme international a donc été produit par les protagonistes eux-mêmes. « Les moyens très considérables réunis pour la réalisation de *L'Argent*, il les devait à une production de ce type (franco-allemande). » (2)

ON PARLE D'ARGENT

Le film de L'Herbier parle beaucoup de l'argent. Ses personnages ne cessent d'en discourir, s'interrogeant sur ses qualités, ses pièges, ses séductions. Personne n'y



Saccard (Alcover): une violence et un élan vitaux.

échappe. Ni Saccard, bien sûr, figure centrale, mais non plus Gundermann qui, malgré ses airs feutrés et ses manières de chat élégant, paraît lui aussi très motivé pour l'argent — on ne devient pas banquier par hasard —, et pas davantage Line Hamelin qui se réjouit, au début du film, à l'idée de devenir riche, ou son mari Jacques, qui finit malgré ses prétentions — « Je veux rester moi-même ! » — par accepter la vice-présidence, un peu en somnambule, sans savoir à quoi il s'engage. Quant à la baronne Sandorff, c'est un véritable oiseau de proie : n'ayant rien trouvé à vendre, elle se vend elle-même au mieux placé. Le mot "argent" scande le commentaires — « Saccard n'a qu'une croyance : l'argent », « Avec l'argent, tout s'achète », « Vous la comblez d'argent ! », « L'argent qu'il a cru asservir est son maître », « Le procès de l'argent », « L'argent est un bon serviteur mais un mauvais maître », etc. — jusqu'à se surimpresser est un bon serviteur mais un mauvais maître" etc. — jusqu'à se surimpresser en lettres brillantes sur l'image elle-même.

On parle de l'argent. Par contre, on ne le montre pas. A aucun moment on ne voit des billets de banque ou de l'or. Sauf sur le générique où le titre "L'ARGENT" s'étend comme un lingot. Le seul aspect matériel du sujet se rencontre quand Saccard donne un carnet de chèques à Line. C'est donc de l'argent au second degré, le chèque étant un substitut du billet de banque, qui est lui-même déjà un substitut de l'or. Et cette matérialisation est bien imprécise puisqu'on ne sait pas quelle somme ce carnet représente. « Vous débiterez mon propre compte », dit Saccard à ses employés. C'est donc "de l'argent", mais non pas une quantité précise, réalisée devant la caméra.

Pour L'Herbier, il semble que l'argent n'ait pas de visage, comme on dit qu'il n'a pas d'odeur. Il est omniprésent, il est le ressort de tout le drame, on ne parle que de lui, on ne s'agit que pour lui mais, à l'encontre du Tartuffe de Molière, il ne viendra jamais combler notre attente. Il n'y a pas de problématique sur la représentation de l'argent, car L'Herbier a choisi de ne pas le représenter.

On peut imaginer une des raisons de ce choix, à condition de faire un petit détour.

L'ARGENT ORDURIER

Rappelons ce que Sigmund Freud observe quant au symbolisme de l'argent : « De même, les rêves à stimulus **intestinal** ont une symbolique particulière et qui légitime parfaitement les rapprochements populaires entre or et ordure : ainsi, par exemple, une malade soignée pour des troubles intestinaux rêve d'un enfouisseur qui enterre un trésor non loin d'une cabane de bois qui ressemble à un w.-c. de campagne. Dans la seconde partie du rêve, elle nettoie le derrière de sa petite fille qui s'est salie. » (3)

Le rapport de l'argent aux matières fécales est depuis longtemps évident : « une matière vile mais socialisée, qu'à



Bureaux géants, planisphères.

volonté on retient et qu'on abandonne, dont la possession donne jouissance à soi-même et pouvoir sur les autres : l'argent » (4) L'argent dispose exactement des mêmes qualités que les besoins du petit enfant.

La découverte de cette jouissance nouvelle — auto-érotisme — et de ce pouvoir nouveau — chantage sur les parents par le don ou la rétention des selles — a lieu vers l'âge de trois ans, lors des phases du développement sexuel infantile. « Une seconde phase prégénitale » (après la phase orale) « est celle que nous appelons **sadique-anale**. Ici, l'opposition qui se retrouve partout dans la vie sexuelle apparaît clairement ; toutefois, ce ne sont pas encore **masculin** et **féminin** qui s'opposent, mais deux termes antagonistes : **actif** et **passif**. L'élément actif semble constitué par la pulsion de maîtriser, elle-même liée à la musculature ; l'organe dont le but sexuel est passif sera représenté par la muqueuse intestinale érogène » (5)

Dans le personnage de Saccard, on remarque néanmoins que le côté anal est moins développé que le versant sadique. Saccard n'est ni le père Grandet de Balzac, ni le Harpagon de Molière : il ne passe pas ses journées à caresser, à compter, à compulser son or ; au contraire, il prend de grands risques et sa fortune, son crédit se font et se défont d'une situation à l'autre. L'aspect sadique le détermine bien davantage. La façon dont il jette tout un chacun dans la ruine pour réussir une affaire, sans

le moindre scrupule, voire avec une certaine jouissance, le rapproche du président de Curval, par exemple, de Sade. Quand il cherche à s'associer Jacques, c'est uniquement dans l'espoir de mieux le compromettre. Quand il donne un carnet de chèques à Line, c'est pour détenir contre elle une arme par laquelle il puisse la faire chanter.

Là-dessus son comportement envers les femmes est transparent : Dans les deux rencontres passionnelles du film, il manque d'étrangler la baronne et de violer Line. Son désir se manifeste chaque fois d'une manière brutalement sensuelle. Dès la première rencontre avec le couple Hamelin, ses regards se portent directement sur les jambes de Line — plutôt que sur son visage, comme on l'aurait trouvé dans un film américain contrôlé par le code Hays. Certes, il retient Line avant qu'elle ne se suicide, mais exclusivement dans l'espoir d'en jouir. Et cette idée n'est pas si forte qu'elle l'empêche de revenir rapidement à ses téléphones, par lesquels il achève sa grande escroquerie — spéculation sur la fausse nouvelle de la mort d'Hamelin.

Ces deux attitudes, envers l'argent et envers les femmes, sont une : le désir de maîtriser. Les jouissances matérielles — profiter concrètement de l'argent, vivre avec une femme — disparaissent devant les satisfactions sadiques — établir une fortune en ruinant celle des autres (Gundermann), tenir un individu en son pouvoir, à sa merci (les Hamelin).



Un oiseau de proie : la baronne Sandorff (Brigitte Helm).

Le personnage de Gundermann s'oppose à Saccard, et cette différence tient dans le conseil que le premier donne à la baronne Sandorff : « Faites comme moi, ne jouez jamais ». Saccard joue avec l'argent, et fiévreusement. Souvent il s'expose. La partie de baccara nous le rappelle, dont l'ombre des pontes, et du banquier, se projette au plafond, créant un magnifique contrepoint à l'altercation entre Saccard et la baronne.

L'intérêt de Line pour l'argent prend encore une forme différente. « Tu aimes donc l'argent ? » lui demande son mari, agacé par son insistance à vouloir qu'il s'engage dans cette affaire. « Je l'aime pour toi », répond-elle après une hésitation, et personne n'y croit. Toutefois la suite prouve que l'argent sans Jacques n'est pas possible, comme le montre sa tentative de suicide dans le bureau de Saccard. Avec cette nuance très sensible que Jacques avec l'argent, c'est mieux que sans... L'aviateur semble être le seul personnage du film parfaitement détaché de ce qui anime tout son entourage.

Il faut aussi rappeler dans ces prolégomènes l'origine singulière du film. Pourquoi *L'Argent* ? « Un an auparavant, Gance avait entrepris son colossal *Napoléon*, et je m'étais dit : il a raison, il a choisi une de ses idoles, un personnage qu'il adore, qu'il admire, et il va sûrement en faire un film magnifique (ce qu'il a fait, d'ailleurs). Mais ne pourrait-on pas penser à un amour négatif, à une haine, et j'ai cherché ce que je haïssais le plus, comme cinéaste, et comme particulier. Et l'argent était vraiment la haine de tous les cinéastes, puisqu'on ne pouvait rien faire sans lui. » (6)

La longue fiction développée par L'Herbier dans ce film est donc fondée sur une haine. A l'inverse du personnage Saccard, L'Herbier n'aurait (apparemment) rien investi dans la phrase sadique-anale, mais plus vraisemblablement dans les phases suivantes, dont les sublimations sont appréciées comme "nobles", par comparaison avec les sublimations des premières phases.

L'Herbier est donc écœuré par l'argent. C'est peut-être enfin pourquoi, attaché à une esthétique élégante, il s'est refusé tout image de l'argent lui-même, qu'il considère comme une matière ordurière. La vue des billets de banque, de l'or en lingots ou en pièces, ne peut être que laide. Alors que la passion de Saccard, même s'il la juge moralement comme très nuisible et pervertie, garde au moins une violence et un élan vitaux. L'argent est moins le sujet de ce film, que la passion de Saccard pour l'argent. L'Herbier montre le malade ; il ne montre pas l'objet répugnant de sa maladie.

LA CRISE DE L'ARGENT

Et comme Robert Wiene plaçait le docteur fou de *Calligari* dans un décor à la mesure de cette folie, L'Herbier place son action dans un espace-temps en proportion avec l'ambition "démessurée" de Saccard, et le pouvoir gigantesque de l'argent. Ainsi

les décors paraissent hypertrophiés et les individus circulent dans des halls de gare, comme les bureaux des banquiers ou la Bourse vue en courte focale. Les planisphères qu'on trouve peintes en maint endroit augmentent le sentiment d'une extension internationale. Le damier de certains sols, de l'angle où ils sont pris, marque une vaste perspective, crée de grands espaces froids.

Le temps connaît le même étirement. « La preuve est apportée, comme souvent en pareil cas, par la "version" de *L'Argent* confectionnée par des monteurs à la solde d'un distributeur anglo-saxon : tout en réduisant sa durée de **près d'une heure**, ceux-ci ont réussi le tour de force de préserver toute "l'action" du film ! ». (7) Très souvent en effet, un plan nouveau ne montre rien d'autre que l'action déjà connue par le plan précédent. Un même plan, qui détaille une situation, est artificiellement allongé par des inserts qui présentent des aspects simultanés de la même action. Ainsi le mouvement qui détaille les jambes de Line sous la table du restaurant — subjectif du regard de Saccard — est coupé à plusieurs reprises par des gros plans des visages de Saccard, de Line.

Dans ce film, tout est fait pour être perçu, jusqu'aux mouvements de caméra qui, une fois accompagnant l'action, une autre fois en porte-à-faux, sont très sensibles. La lutte de Saccard contre la baronne est traitée tout en plans fixes ; la tentative de viol sur Line s'accompagne de mouvements audacieux : la caméra à la main, la caméra solidaire de la porte, la caméra suivant Line en un violent travel-

ling avant, lorsqu'elle "force" les portes devant elle — compensation symbolique du désir frustré de Saccard. Les deux situations analogues auraient pourtant appelé une mise en forme semblable. Le passage d'un choix à l'autre met en relief le procédé nouveau, toutes choses étant égales par ailleurs. D'où l'impression — fautive, comme l'analyse statistiquement Noël Burch — d'un très grand nombre de mouvements dans l'image. En rendant conscients pour le spectateur les procédés de montage et les déplacements d'appareil, lesquels deviennent des objets esthétiques au même titre que la "belle image", le réalisateur les multiplie subjectivement.

Toute cette dilatation ressemble à une espèce d'inflation, une enflure des éléments constitutifs du film. Et comme pour l'inflation économique, les conséquences de cet accroissement sont une situation de crise, un déséquilibre — « L'argent est passé comme un cyclone ». Il y a plus de matériel, de rythme, que d'action. Il y a plus d'effets que d'événements. Mais c'est un déséquilibre dynamique, une fuite en avant — comme le progrès économique paraît indissociable d'une certaine inflation — qui nous tient trois heures trente, là où une gestion plus raisonnable aurait achevé en deux heures, se rappeler les Anglais. L'accumulation des effets appelle d'autres effets, dans un cercle vicieux nécessaire.

LA FASCINATION DU MAL

La morale du film fait un peu penser à "l'argent ne fait pas le bonheur", comme cela se trouve dans le *Dictionnaire des idées reçues*. Le titre même annonce une éthique humaniste, qui n'a pas connu la réflexion marxiste. Le seul rapport de classe auquel on assiste peut-être — Saccard et son jeune groom — n'est en aucun cas un conflit de classe. Il est présenté comme une relation personnelle, d'individu à individu, de dépendance, s'entend. Le : « J'ai commencé comme toi — tu peux devenir comme moi ». La réaction de L'Herbier à l'argent n'a rien de scientifique. C'est au contraire une haine profonde, qui n'est pas sans se mêler certaine fascination. « ... cet argent dont Zola disait qu'il est le fumier sur lequel pousse la vie. » (8) Cette association parfois ambiguë a produit un film magnifique.

P.J.

L'ARGENT

Scénario et Réalisation : Marcel L'HERBIER
D'après le roman de Emile Zola
Production : Cinégraphique
 Cinéromans Pathé
Régie Suzanne Vial
Directeur de production Georges Lampin
Images J. Kruper, J. Letort, Le Bertre
Décors Lazare Meerson, André Barsacq
Costumes Jacques Manuel

Interprètes

Saccard Alcover
Gundermann Alfred Abel
Jacques Hamelin Henri Victor
Line Hamelin Marie Glory
Baronne Sandorff Brigitte Helm
Le secrétaire Antonin Artaud

Autres interprètes

Pierre Juvenet, Jules Berry, Raymond Rouleau, Yvette Guilbert, les Rocky Twins.

Première projection en décembre 1928 avec des parties sonores sur disque (bruits de foule et d'avion).

Titre allemand : Geld, geld, geld (UFA)

Studios Francœur, Joinville

Extérieurs La Bourse

L'Opéra

Le Bourget

1. Marcel L'Herbier, par Noël Burch. Collection "Cinéma d'aujourd'hui", Ed. Seghers, pages 104 et 105.

2. Ibid., p. 27.

3. L'interprétation des rêves, de Sigmund Freud. P.U.F. 1967, p. 346.

4. Connaissiez-vous vous-même, de Alain Sarton. In Dictionnaire de la psychologie moderne, Marabout, p. 159.

5. Trois essais sur la théorie de la sexualité, de Sigmund Freud. Collection "Idées", Ed. Gallimard, 1968, p. 96.

6. Marcel L'Herbier, ibid. p. 104.

7. Ibid., pp. 156 sq.

8. Ibid., p. 113.

un couple sans histoire

PAR JEAN-LOUIS LEDERLÉ

Du discours économique monocorde à la ferveur maligne d'un Harpagon ou d'un Grandet, l'argent décompose dans son prisme fatidique toutes les nuances de l'humaine condition. Si Jacques Becker emprunte leur palette à Chardin et Fernand Léger, il puise ses mots au parler de la rue : Antoine et Antoinette est brossé dans la tradition française.

UN RESPECT MITIGÉ

Pour les gens qui n'ont rien, l'argent n'est que le moment abstrait, la médiation sans mystère entre convoitise et possession. Il est le garant de privilèges arbitraires : la richesse est déjà répartie sans qu'on sache trop bien ce qui la fonde ni comment elle est échue. Réalité coutumière qui subit l'empirisme obscur de la coutume. En signant Antoine et Antoinette, Jacques Becker reconduit cette problématique, mais la place en porte-à-faux : son conte de fées est naturaliste, réalisme naïf et naïveté réaliste vont signaler ce que l'idéologie refoule, en épiant ses tics et ses affabulations, en laissant l'intrigue rebondir d'elle-même.

Un jeune couple, Antoine et Antoinette vit pauvrement au jour le jour en caressant les espoirs que tout un chacun rumine, tout en sachant que les jeux sont faits d'avance. Le deus ex machina change le cours des choses : leur billet de loterie gagne le gros lot. Antoine l'égare et le retrouvera là où il l'avait laissé, entre les pages d'un livre. Dans les esquives et les insistances que marquent les procédés de narration, dans le geste furtif, anodin, ou dans l'acte manqué, le mot retenu, c'est la vie quotidienne qui se représente et livre les premiers éléments d'une lecture.

Une psychanalyse sommaire de l'argent permet de relever dans le film à quel point sa réalité brute et impérieuse est censurée par la conscience morale comme trace d'une culpabilité ancienne qui condamne l'homme à vivre à la sueur de son front. Le premier interdit est mis sur son nom, la



Du bonheur d'être pauvre...

tradition populaire est riche en proverbes, métaphores, euphémismes pour parler de celui qu'il ne faut pas nommer, figures de style qui témoignent d'un respect religieux et craintif, doublé de nombreuses ellipses par Becker : du billet de loterie gagnant à l'acquisition de la moto, il n'y a que le temps d'un fondu enchaîné ; mais dans ce jeu d'écrans, aveugle comme la Fortune, l'espace urbain et ses indigènes vont laisser surprendre leur duplicité. Éléments du décor et caractères sont à la fois sujets et objets, si la parole n'est pas d'argent, le silence peut parler d'or. D'autant plus que la double codification du typage et de la topologie sont des notions auxquelles nous familiarisent littérature et arts plastiques depuis le XIX^e. Gavarni et Daumier, Balzac et Zola en popularisent la stylistique. Là où l'économie politique travaille diachroniquement à la recherche d'un procès du Capital, la démarche esthétique préfère en décrire l'effet spectaculaire. Métonymie qui met à plat ce que la modernité apprendra à décrypter en relief.

FONCTIONS ET INFRA-STRUCTURE

Antoine et Antoinette vivent sous les toits, près du ciel comme les oiseaux, au rythme des saisons, ils ne connaissent que des besoins simples, naturels. A leur

étage, on vit en autarcie, bricolant ce qu'on n'a pas, pour le reste vivant au gré de ses désirs, de manière immédiate : Antoinette embrasse son mari en plein escalier. Riton, petit dégourdi, entreprend sa voisine sur le palier, se faufile comme un chat de gouttière chez Antoinette. Toute une petite communauté vit d'entraide ; et ce caractère primitif fait dire à M. Roland, l'épicier : « Un immeuble d'ouvriers » avec quelque dégoût.

Dans la rue, au ras du pavé, là où s'étale cyniquement la nécessité sociale, s'ouvrent les négoces. La petite bourgeoisie commerçante sait aussi qu'elle se donne en spectacle, elle se met en scène avec complaisance. L'abondance marchande trône à l'étal comme dans l'arrière-boutique. Quand la fille du bistrot convole avec un crétin prétentieux, la noce qui se donne voudrait renouer avec le faste des fêtes d'antan, le gaspillage somptuaire des grands bourgeois, alors que son misérabilisme fait peine à voir. A l'époque où le film est tourné, le spectre des privations de la guerre projette encore son ombre : rationnement, difficultés d'approvisionnement, rareté de la petite monnaie en circulation permettent que se joue toute une comédie de l'échange archaïque qui masque le froid intérêt du paiement comptant. « Vous paierez demain », « c'est ma tournée », « ne vous en faites pas pour ça », « vous ne paierez que les poireaux », phrases mielleuses qui déguisent l'acte tri-

vial de la vente en troc ludique, don sincère ou potlatch. L'équation marxiste : 20 mètres de toile = 10 livres de thé, seul credo d'une économie capitaliste, est pudiquement réfutée par l'échange de bons procédés et le choix préférentiel de l'acheteur. L'échange devient rite.

On peut encore descendre verticalement, et dans les entrailles du métro s'opère le brassage des individus, leur équivalence absolue dans le monde du travail : les porte-monnaie s'ouvrent au guichet sans vergogne et sans prestige, l'argent circule littéralement, et chacun porte sur lui ce qu'il a et ce qu'il est. Dans la foule hétéroclite, plus de particularité saillante, plus d'aventure personnelle : le dragueur qui poursuivait Antoinette se trouve coincé au portillon, la rame qui part lui happe sa proie et le ticket poinçonné ne l'autorise qu'à un trajet de 2^e classe. C'est aussi dans le métro qu'Antoine, nouveau riche, perd ses papiers d'identité et le billet de loterie qu'il croit gagnant. La chance qui l'avait désigné le lâche dans le labyrinthe, l'homme qui récupère le portefeuille est le futur gendre du bistrot, l'échange remet l'ordre social en place.

Cette stratification du rapport à l'argent s'exprime didactiquement quand M. Roland, et Riton qui l'a rossé, échangent de bas en haut des marches la dernière escarmouche : « Ça vous coûtera cher — J'ai pas l'ron ». »



Un hobereau pétainiste.



Le métropolitain : une société anonyme.

AUSTÉRITÉ ET DÉBORDEMENTS

Dans la scène de ménage ou dans la rixe, c'est quand la colère éclate qu'on ose mentionner l'argent, comme on profère une obscénité. Dans l'explosion passionnelle, on « règle ses comptes » sans détours, l'argent avoue sa nature vile, excrémentielle.

A force de clandestinité (alors que le billet de loterie bénéficie à plusieurs reprises de gros plans, l'argent n'est jamais montré de près, on le donne ou on le prend à la sauvette), il éveille des suspicions. Sa qualité neutre d'étalon des richesses en fait un moyen anonyme et amoral. Judas vend le Christ pour trente deniers, M. Roland essaie d'acheter Antoinette par des petits cadeaux, en l'invitant à travailler chez lui — « Je paie bien » —, il dispose de sa caissière et tyrannise ses employés. En recevant son argent, ils acceptent son pouvoir. L'universalité de l'argent en fait la trivialité, la morale qui le sacralisait en faisant taire son nom le voit resurgir avec horreur : boulimie d'argent et faute originelle se retrouvent accolées. La même honte les réunit, lorsqu'Antoine perd son billet, il n'ose plus reparaitre devant Antoinette, il va boire pour s'assommer, piteux comme l'amant malade qui a démerité, et Roland pense que c'est le bon moment pour lui prendre une

femme qui doit le mépriser. La frénésie érotique que suscite l'argent est suggérée par l'inscription au rouge à lèvres de la liste d'objets à acquérir qu'Antoinette jette sur la glace de la chambre à coucher, gourmandise insatiable des lèvres que punira la perte du billet. Fétichisme de l'argent et fétichisme de la marchandise s'identifient, leur aliénation rassure inconsciemment et absout le matérialisme éhonté qu'ils justifient.

L'usine est un phalanstère où règnent camaraderie et discipline, le grand magasin un temple tout comme le siège social des « Gueules cassées », où les caissiers, sérieux comme des papes, semblent ignorer qu'ils manipulent des billets de banque : c'est la manne divine qu'ils répandent sur les têtes élues. L'argent quitte alors les rouages trop visibles d'une production où ses points de fixation sont repérés, pour être réinvesti dans un système de récompense hasardeux.

UNE TERRE PROMISE

L'argent qui scellait les portes d'un paradis terrestre où tout était gratuit ouvre le monde cahotique et passionné de l'aventure et du risque. C'est un ersatz du fruit défendu plus alléchant encore, il contient à la fois le péché et son rachat : il n'a pas d'odeur, il accomplit le sauvetage par

transfert d'une éternité irrémédiablement perdue. Le relatif consacre la dictature de la matière, périssable et renaissante, transmutable dans sa structure comme dans sa transmission sociale.

Le fatalisme qui condamne le pauvre à rester pauvre est sans cesse contrecarré par l'heureux coup d'audace du joueur de poker, par la destinée imprévisible du champion sportif ou de la star. Le jeune Riton ne croit qu'en ses poings pour faire fortune — dans la boxe —, comme le petit Andalou peut rêver de corridas et d'habit de lumière. Dans les diverses mythologies de la réussite, le riche doit être né dans le ruisseau, le Moïse être sauvé des eaux.

La recherche du billet égaré symbolise la course au trésor pleine d'aléas dont René Clair donne un avant-goût dans *Le Million*. Becker en règle le halètement de manière moins débridée, plus énigmatique. Sa rigueur préserve aussi le pathétique : ces gens-là ont faim, vivent la privation et l'humiliation avec courage, sans effet de cape. S'ils décrochent le gros lot, ce n'en est pas moins que la dixième partie. Le boucher ventru, fauteur de misère, empoche le magot.

Dans l'imagerie populaire, la richesse, c'est au moins un million. Becker ne triche pas avec le réalisme, s'en sert avec habileté. Il fait gagner à ses héros les 800 000

francs d'alors, mais Antoine dira à plusieurs reprises : « 800 000 francs, presque un million » ; c'est beaucoup, mais ce n'est pas tout l'or du monde.

Conquête de la Toison d'or ou quête du Graal deviennent dans nos sociétés une compétition ouverte à tous. La rengaine du **Million** le dit bien : « On court tous après quelque chose... ou un million ».

Mais cette démocratie dans la participation requiert la mystérieuse intervention d'une grâce capricieuse et magique qui choisit ses favoris : la Chance.

SUBLIMATION

Dans le livre qu'Antoinette rapporte chez elle, il y aura deux billets de loterie, l'un, sans valeur, laissé par un joueur déçu qui perd régulièrement, et le sien, gagnant d'un coup d'essai. Ce livre s'intitule ironiquement « L'As de Trèfle ». Pour le cartomancien, cette carte représente triomphe et richesse, mais si elle sort renversée l'effet s'en trouve différé. Le coup du sort est un défi à la volonté humaine, aux superstitions de la statistique. La méprise d'Antoine est déjà inscrite dans les arcanes ésotériques, son droit au bonheur n'est pas imprescriptible.

Le tourbillon qui entraîne le rêveur éveillé dans son vertige se joue de lui, l'attire en son centre dans l'immobilité hypnoidale de

la fascination. Quand Antoine pénètre dans le sanctuaire, le temps s'arrête, repart au ralenti, comme un cœur emballé. Gestes graves, indifférents aux pulsations du présent, martelés par l'obsédante fausse note à la recherche de l'absolue justesse, que l'accordeur de pianos aveugle fait résonner comme une danse macabre. Dissipation du mirage, glas impitoyable des espérances, il faut retrouver le « sésame ouvre-toi » perdu quelque part dans l'oubli.

L'argent qui colonise l'espace se répète à l'infini, ses origines et ses fins, décelables partout, rendent impossible la localisation d'un foyer, d'un point précis où siège sa toute puissance. Sa circonférence est partout, son centre nulle part. Le veau d'or mythique est un dieu barbare qui lui dans l'ombre, le souffle animiste qui s'incarne en toute chose.

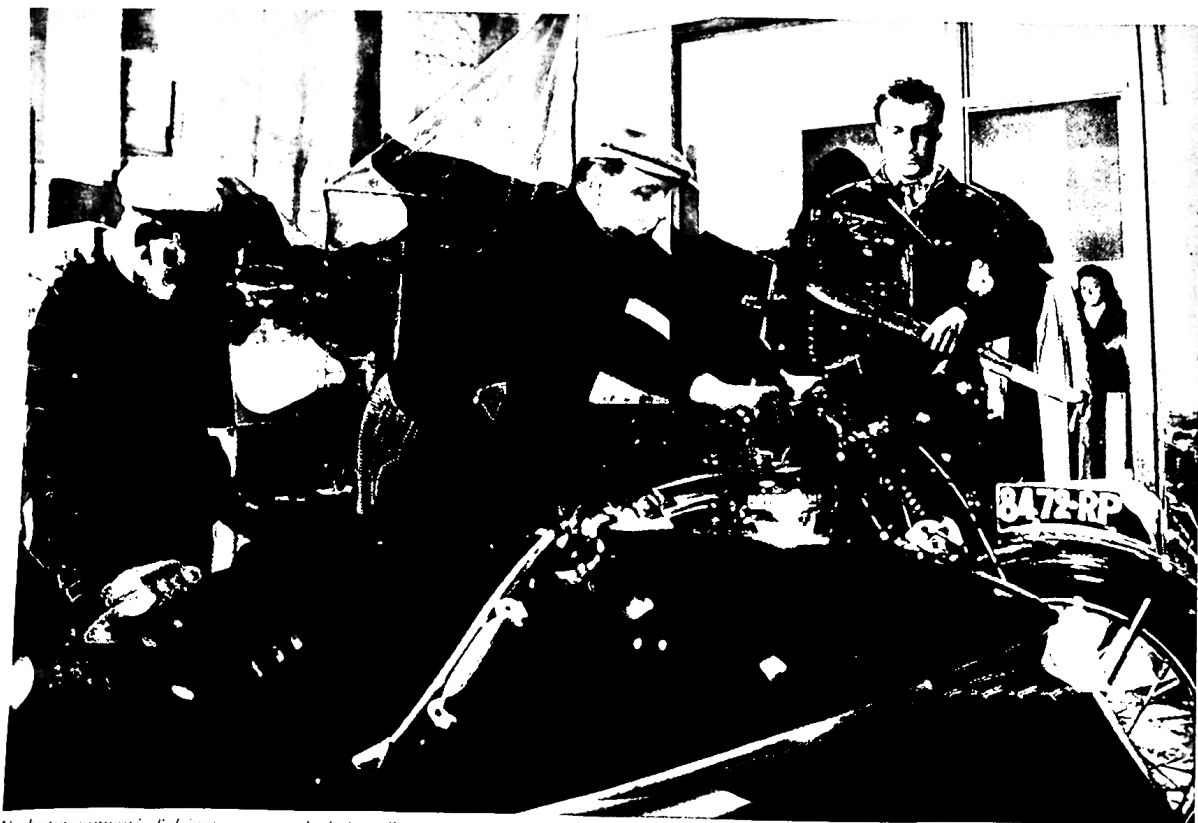
Le talisman (le billet de loterie) est enfin arraché de haute lutte. Le stade de l'épreuve franchi, Antoine est adoubé. La chevauchée finale du chevalier et de sa dame, harnachés comme pour une nouvelle croisade, annonce l'avènement des conquistadores du temps des loisirs consommables. Trouant le plan de l'écran vers le point de fuite qu'ils n'atteindront pas, le contre-champ installe le spectateur devant son miroir. Le sourire illumine deux visages insouciant et grisés de vitesse, un bonheur qui n'est déjà plus le leur.

J.L.L.

Réalisation : Jacques BECKER
Scénario : J. Becker, Françoise Giroud et Maurice Griffe
Montage : Marguerite Renoir
Musique : J. Grunenwald
Décor : Robert Garnier
Avec : Roger Pigaut (*Antoine*), Claire Mafféi (*Antoinette*), Noël Roquevert (*Mr Roland*), Annette Poivre (*Juliette*), Pierre Trabaud (*Riton*), Emile Drain (*le beau-père*), Gaston Modot (*l'homme de la loterie nationale*), Gérard Oury (*le dragueur*).

FILMOGRAPHIE DE JACQUES BECKER

1942 **Dernier atout**
1943 **Goupi-mains-rouges**
1945 **Falbalas**
1947 **Antoine et Antoinette**
1949 **Rendez-vous de juillet**
1951 **Edouard et Caroline**
1952 **Casque d'Or**
1953 **Rue de l'Estrapade**
1954 **Touchez pas au grisbi**
Ali-Baba
1957 **Les aventures d'Arsène Lupin**
1958 **Montparnasse 19**
1960 **Le trou**



Un butin convoité : l'alienation en poids de ferraille.

bresson et l'argent

PAR MIREILLE LATIL LE DANTEC

Dans le cinéma de Robert Bresson, l'argent ne saurait évidemment intervenir en termes de Capital. Son rôle tient pourtant à révéler toute une dialectique de la liberté et de l'oppression. Et dans le cycle dostoïevskien du cinéaste, le thème de l'argent était l'affinité spirituelle de Bresson avec l'auteur de *La douce*.

« Qu'est-ce que la liberté ? C'est le droit pour chacun d'agir comme bon lui semble dans les limites de la loi. Quand peut-on agir ainsi ? Quand on possède un million. » (Dostoïevski, *Notes d'hiver sur les impressions d'été*).

LES RAPPORTS DE PUISSANCE

C'est une affaire entendue : Bresson n'est ni un naturaliste, ni un sociologue. Cependant son étiquette inusable de cinéaste désincarné a trop occulté la justesse de touche (que plus d'un cinéaste « engagé » pourrait lui envier) avec la-

quelle, même discrets, sont indiqués par lui les arrière-plans, le contexte social où se meuvent les personnages, et en particulier la fonction de l'argent dans les rapports humains.

Il n'est que d'évoquer (au risque de déplaire à Bresson qui n'aime pas ces rappels d'une époque où il n'avait pas encore parfaitement conquis son style), la mère enturbannée et bourgeoise de la novice des *Anges du péché* venant conjurer sa fille de revenir « travailler à ses œuvres » pour s'intéresser à des « déshérités plus dignes » que les délinquants. On peut penser aussi au manchon, au petit chien,



Bresson a gardé à la scène des boucles d'oreilles toute sa charge d'humiliation. (Elna Labourdette dans *Les dames du bois de Boulogne*).



...Des petites filles innocentes et outragées : Nadine Norrier dans *Mouchette*.

aux bibelots, aux domestiques silencieux et stylés d'Hélène dans *Les dames du bois de Boulogne*, contrastant avec l'appartement dépouillé des deux femmes, l'imperméable plus ou moins fripé d'Agnès. Aux mondains invités de l'église et au lunch de mariage. Dans *Le Journal d'un curé de campagne*, songeons à la soutane discrètement rapiécée du prêtre, à son petit bérêt d'enfant pauvre, à sa valise équipée d'une ficelle, à sa bicyclette dérisoire comparée à la voiture du chanoine ou à celles, luxueuses, des relations des châtelains parmi lesquelles, au moment de la mort de la comtesse, il doit se frayer un chemin. Silhouette menue, perdue dans l'espace immense du parc autant qu'écrasée dans le grand escalier d'honneur sous le poids des regards inquisiteurs de ceux qu'il croise.

C'est qu'en effet la représentation des classes sociales comme telles, tout en sonnant juste, n'est pas le but de Bresson. Elle n'illustre pas (ou du moins volontairement) de théorie économique ou politique. Elle n'est qu'un moyen, le ressort d'un tremplin qui permet à Bresson d'accéder à une donnée, celle-là pour lui essentielle : les rapports de puissance, la dialectique de la liberté et de l'oppression. Quand la violence n'est pas infligée dans le cadre logique d'une guerre (*Un condamné à mort s'est échappé*, *Jeanne d'Arc*, *Lancelot*), Bresson la trouve dans l'humiliation morale rendue possible par la pauvreté, dans l'oppression subie par un être blessé dans

sa dignité essentielle ou son droit à l'amour

LES AUMÔNES

Déjà pour les deux « dames » empruntées à Diderot, la rançon d'une vie plus aisée était de devenir le jouet de leur perfidie bienfaitrice. Agnès (plus innocente, donc plus touchante que la jeune d'Aisnon de *Jacques le Fataliste*) n'échappe à la semi-prostitution à laquelle sa mère la prêtait que pour devenir l'instrument inconscient et savamment manipulé de la vengeance d'une femme qui en possède les moyens psychologiques mais aussi, ne l'oublions pas, financiers. Comme chez Diderot (et comme dans *La religieuse*, que d'ailleurs Rivette a bressonisé, la boucle se trouvant ainsi bouclée) le tragique du manque d'argent est d'abord la privation de liberté, la remise aux mains capricieuses ou possessives de ceux qui disposent de la fortune (Bresson a gardé à la scène des boucles d'oreilles toute sa charge d'humiliation).

Ainsi la gêne matérielle du jeune prêtre de Bernanos est peu en comparaison du pouvoir qu'il doit subir, des répliques cinglantes de la comtesse, des allusions perfides de Chantal aux raisons de sa disgrâce, du regard du haut-clergé à la bouteille de vin sur la table.

Même lorsque avec *Mouchette* on pourra

craindre que Bresson, revenu à Bernanos, ne cède (en l'absence de son décorateur habituel Pierre Charbonnier) à une certaine tentation de surcharge misérabiliste autour de son héroïne, il faudra bien reconnaître que, même en courant ce risque, Bresson préfère toujours l'impression regue à la stricte vraisemblance : les fameuses galoches de Mouchette (assez anachroniques à l'époque des auto-tamponneuses) sont bien moins l'indice sociologique de la pauvreté que le signe martelé d'une crucifixion quotidienne, d'une charge lentement accumulée d'humiliation et de révolte dans un cœur prêt à crever. A ce martèlement fera écho le harcèlement final des appels : « *Mouchette ! Mouchette !* », scandant les quolibets des garçons, la curiosité malsaine de la femme du garde (offrant dix francs pour une confession complète), l'aumône hypocrite d'un croissant chez l'épicière avide de ragots, et le don quasi-maléfique, par la vieille fille, de cette robe virginale et démodée qui va servir à Mouchette de linceul.

La seule petite lumière dans ce film cerné de noir comme un Rouault, c'est la compassion d'une aumône qui se cache, cette piécette glissée à la foire dans la main de Mouchette par une jeune femme vite disparue dans la foule. Aumône qui tente d'effacer le geste du père raflant la « paie » de sa fille et lui laissant magnanimement un petit sou. Ce père misérable, contrebandier, ivrogne, dessiné en quel-

ques plans au début du film (des mains qui dissimulent une caisse de bouteilles, une liasse de billets saisis sur le zinc, un verre d'alcool avalé d'une seule lampée) est sans conteste de Bernanos. Mais sur ce monde de la misère, de l'ivrognerie, de l'épilepsie, des petites filles innocentes et outragées, se projetait déjà une ombre immense : celle de Dostoïevski, que Bernanos ne peut renier et que Bresson, dans *Mouchette*, semble souvent rejoindre par la voie directe. Très curieusement, l'épisode de la piécette silencieusement glissée à Mouchette rappelle le geste d'une vieille femme inconnue envers Raskolnikov perdu dans ses rêves sur un pont de la

Neva. Comme si, ayant vu sur lui le signe d'un malheur pire que la misère, elle n'avait pu trouver que ce simple geste de compassion.

C'est que l'inspiration la plus féconde, la plus stimulante pour Bresson lui vient de l'auteur de *Humiliés et offensés* et de *L'Idiot*. Mais c'est à un niveau bien plus essentiel que celui de l'anecdote ou du dialogue que se situe cette sorte d'affinité spirituelle, et même esthétique dans la mesure où une certaine vision de l'homme oblige le cinéaste comme l'écrivain à un commun type de remise en cause des moyens traditionnels de leurs arts respectifs.

CYCLE DOSTOÏEVSKIEN

Sans prétendre entrer dans le détail de ces rencontres, volontaires ou fortuites, on peut tout de même noter que c'est sur le thème de l'argent que s'ouvre ce qu'on pourrait appeler le cycle dostoïevskien chez Bresson (*Pickpocket*, *Au hasard Balthazar*, *Une femme douce*, *Quatre nuits d'un rêveur*). Avec *Pickpocket* en effet, on peut dire que l'argent émerge de ses alibis sociaux et commence à s'écrire, comme chez Dostoïevski, avec un grand A. Pas seulement au niveau du personnage pour qui il répond moins à un besoin matériel qu'à une volonté de puissance (Pas plus que Raskolnikov criminel, Michel n'est un « voleur ordinaire ». Il veut « dominer le monde » et peut-être le « remettre à l'endroit »). Mais c'est aussi dans l'écriture elle-même que l'argent commence à être affecté d'une majuscule visuelle : le gros plan. Ce contact direct, émotif des choses, découvert surtout à partir du *Condamné* et que, de film en film, Bresson recherchera de plus en plus aux dépens du « dit », confèrera (dans *Pickpocket*, dans *Balthazar*, dans *Une femme douce* et prochainement dans *Le diable probablement*) à la présence matérielle de l'argent : billets, objets de luxe, pièces sonnantes et trébuchantes, une valeur à la fois concrète et symbolique, un pouvoir de fascination et une charge significative de coefficient négatif.

Bien sûr, Bresson n'en a pas pour autant abandonné le souci de la justesse de touche (de plus en plus discrète, de plus en plus simplifiée) sur les personnages et le contexte. Demeure un monde où triomphe l'injustice, où l'honnêteté n'a guère ses chances (Jeanne-Sonia), où les amis vertueux se doublent d'humiliants donneurs de leçons : « Il faut savoir attendre. Se contenter de ce qu'on vous offre. Grâce à quoi on devient propriétaire d'un complet neuf, d'une cravate. » En cela d'ailleurs, le Jacques de *Pickpocket* diffère du brave Razhounikine.

Mais que pèse cette sagesse petite-bourgeoise ou même la tendresse de Jeanne réhabilitant l'argent honnêtement gagné, en face de la présence fascinante, diabolique (parce que stimulant l'orgueil de la prise) de ces liasses de billets qui circulent dans *Pickpocket* entre les deux scènes symétriques du champ de courses ? « Regardez » : le mot suffit à faire du policier camouflé en parieur chanceux l'incarnation symbolique du « Malin ».

Chez Bresson, comme chez Dostoïevski (bien plus que comme chez Balzac, que l'on sent souvent pris par la trouble fascination de ses rapaces) l'argent s'inscrit, avec la même valeur de signe aliénant, dans le drame de la liberté. Une liberté qui (mise à part celle du dépouillement volontaire de la sainteté) meurt autant dans le manque humiliant d'argent que dans sa possession orgueilleuse.

C'est là tout le tragique d'*Au hasard Balthazar* où l'on n'a peut-être pas assez remarqué à quel point le Mal, le Non-sens y étaient dits, en opposition avec la constance de l'âne, par la circulation absurde



L'image récurrente d'une jeune fille victime. (Anne Wiazemsky dans *Au hasard Balthazar*).



« L'or m'intéresse » : Guy Frangin dans *Une femme douce*.

de l'argent, motif éminemment dostoïevskien, tout spécialement dans *L'Idiot*. Le juste est ruiné, au clochard qui n'en a cure échoit comme à Muichkine un héritage inattendu qui lui attire soudain (et pour les mêmes raisons) la considération distinguée du notaire (par ailleurs si dur avec l'honnête homme ruiné) et les embrassades des voyous qui l'avaient rossé. Les billets servent à payer une formidable casse. Aux pièces que Gérard fait rouler dans le tiroir-caisse fait écho le tintement de l'or de la contrebande. Cependant que Marie, la fille perdue, enroulée dans une couverture, les épaules nues et les yeux baissés comme un Christ aux outrages, tient dans sa main le signe de son humiliation : la liasse de billets extorqués par défilé au vieillard avare chez qui elle s'est réfugiée et qui constitue sa propre mise à prix.

C'est une des plus belles scènes tournées par Bresson. Essayons de la reconstituer.

Marie (assise, elle a fini de manger une pomme) :

— On dit que vous cachez des pièces d'or et des billets dans vos chaussures. A quoi ça vous sert ?

Le marchand (il a disparu dans l'arrière-plan pour prendre quelque chose et revient avec une liasse de billets) :

— Tiens ! Prends !

Marie (assise, songeuse, tenant les billets à la main) :

— Vous êtes riche, et vous n'avez pas l'électricité. Nous, nous n'avons plus rien. Le peu qui nous reste, la maison, le jardin, n'est même pas à nous. Papa a distribué son dernier sou aux créanciers.

Le marchand (off) :

— Voilà ce qui arrive quand on met la probité et l'honneur au-dessus de tout. Ton père aura passé toute sa vie à se créer des devoirs, des obligations. Pourquoi ? Pour qu'il n'y ait pas un habitant sur dix qui croie à son innocence. Est-ce que j'ai des devoirs, moi, des obligations ? Je suis

libre, obligé à rien sauf à ce qui peut m'être utile et dont je peux tirer profit. Et plutôt grand profit que petit profit. La vie n'est qu'un champ de foire, un marché où la parole même n'est pas nécessaire, le billet de banque suffit. Payer les gens, c'est s'acquitter de tous ses devoirs et obligations envers eux. Bien qu'il vaudrait mieux ne pas les payer et les faire travailler pour rien. Tout le monde ne voit pas les choses sous le même angle. On apprend vite qu'on peut tout se permettre et avoir en même temps l'estime et la considération des gens. C'est une question de culot, d'aplomb.

Or cette même profession de foi cynique, Dostoïevski l'a prêtée à un de ses personnages.

« Il y a longtemps que je me suis affranchi de tout lien et même de toute obligation. Je ne me sens obligé que lorsque ça m'apporte quelque profit. (...) La vie est un marché. Ne jetez pas votre argent par les fenêtres mais payez votre plaisir si vous voulez et vous aurez rempli tout votre devoir envers votre prochain. Voilà ma morale si vous tenez absolument à la connaître, quoique, je vous l'avoue, il me paraît préférable de ne rien payer du tout et de savoir obliger les autres à faire quelque chose gratuitement. Je n'ai pas d'idéal et je ne veux pas en avoir. »

Dans *Humiliés et offensés*, celui qui tient ce langage, c'est le prince Valkovski. Propriétaire terrien cynique et jouisseur, il est doublement coupable envers son intendant Ikhnieniev : d'une part il l'a laissé accuser injustement d'indélicatesse, d'autre part il s'oppose au mariage de la fille d'Ikhnieniev avec son propre fils qui l'a compromise...

LA BALANCE ET LE RÊVE

Mais peu importe, en fait, le repérage des réminiscences dostoïevskiennes qui

s'entrecroisent au niveau superficiel du dialogue et de l'anecdote pour donner naissance au film le plus profondément personnel de Bresson.

L'essentiel reste sans doute l'image récurrente de cette jeune fille-victime, vendue, violée, piétinée qui s'appelle Agnès, ou Mouchette, ou Marie, ou la Douce qui meurt par refus d'être, comme il est dit dans le *Graal* « un objet qu'on rapporte », le gage d'un « bonheur solide », le placement sûr d'un mari qui achète le droit à la reconnaissance en profitant d'une détresse matérielle et morale.

Dans *Une femme douce*, tout est dit par le va-et-vient incessant des objets et des billets au-dessus du comptoir du prêteur sur gages, par cette main tendue de vieille femme sortant d'une manche discrètement démaillée. Comment exprimer de façon plus effrayante la sécheresse d'un monde où seul « l'or intéresse au détriment de toute valeur, de tout amour, où seule la balance est reine, même si le Christ occupe un des plateaux ?

L'argent, dira-t-on, n'est guère présent dans *Quatre nuits d'un rêveur*. Mais c'est peut-être cette absence même qui est significative dans les moments de douceur nocturne parmi les hippies, musiciens improvisés que Bresson a pu souvent observer avec sympathie à la pointe du Vert-Galant. Si le cinéaste, pour ne pas s'alourdir de pittoresque, a glissé sur la position sociale de Marthe (« La pension que nous verse mon père nous permet tout juste d'exister »), il a néanmoins respecté l'essentiel de la donnée dostoïevskienne des *Nuits blanches* : un univers rétréci (plateau de thé, nécessaire à ouvrage, principes moraux d'une mère étouffante pressée de marier sa fille dans un bonheur bourgeois), univers qui ne donne que plus de valeur aux rencontres des nuits d'été au bord de la Seine, dans ce lieu merveilleusement privilégié, pour oublier la Société et cultiver le rêve d'un monde fraternel, sans argent et sans violence.

Mais il s'agit hélas d'un rêve. Et cet argent, cette violence diaboliquement à l'œuvre dans un monde devenu irrespirable jetteront sur le prochain film de Robert Bresson une lueur d'Apocalypse.

M.L.D.

Extrait d'une thèse universitaire à paraître :
Bresson et Dostoïevski

FILMOGRAPHIE DE ROBERT BRESSON

- 1943 *Les anges du péché*
- 1945 *Les dames du bois de Boulogne*
- 1950 *Journal d'un curé de campagne*
- 1956 *Un condamné à mort s'est échappé*
- 1959 *Pickpocket*
- 1962 *Procès de Jeanne d'Arc*
- 1966 *Au hasard Balthazar*
- 1967 *Mouchette*
- 1969 *Une femme douce*
- 1972 *Quatre nuits d'un rêveur*
- 1974 *Lancelot du Lac*
- 1976 *Le diable probablement*



Un monde où la balance est reine, même si le Christ occupe l'un des plateaux: Dominique Sanda dans Une femme douce.

françois truffaut

François Truffaut rappelle ici ce qui a présidé à **L'homme qui aimait les femmes**. Au-delà du film, c'est son rapport au récit qu'il évoque, l'aspect quantitatif de ses dernières réalisations, et son parti pris de "film-objet".

Autant que la rigueur et l'intégrité intacte du message personnel, on remarque chez Truffaut une vigilance à cerner et respecter les lois du spectacle cinématographique. Le plus exigeant des auteurs est constamment soucieux d'apporter à son public une extrême "logique" du récit.

Cinématographe: *Est-ce un projet ancien que celui de L'homme qui aimait les femmes?*

F.T. : Oui. Je dis cela pour chaque nouveau film, mais en fait c'est presque toujours vrai. L'idée pour celui-ci remonte à dix ans, lors de mon premier travail avec Charles Denner dans *La mariée était en noir*, c'est la seule partie du film que j'aime. Il avait une sorte de monologue lorsque Jeanne Moreau posait pour lui. J'avais beaucoup aimé sa voix, sa façon de dire un texte qui sans lui aurait paru cynique. J'avais alors pensé que c'était lui qui pourrait le mieux incarner un homme hanté par les femmes. Nous avons donc écrit le scénario avec Suzanne Schiffman et Michel Fermaud en pensant constamment à Charles Denner.

C. : *Depuis quelque temps, vos films se déroulent en province.*

F.T. : Ce n'est pas dans le but de montrer "la France telle qu'elle est". C'est d'abord pour fuir Paris qui n'est pas un lieu favorable, créativement. Dans le dernier film que j'ai tourné à Paris, *Domicile conjugal*, l'ambiance n'était pas bonne, j'en garde un mauvais souvenir. Il n'y a de mobilisation émotionnelle sur un tournage que si l'on a quitté sa maison, sa famille, ses amis.

C. : *Votre personnage est un collectionneur et un mémorialiste. On pense forcément à Don Juan et Casanova, même si la référence est écartée dans le dialogue. Com-*

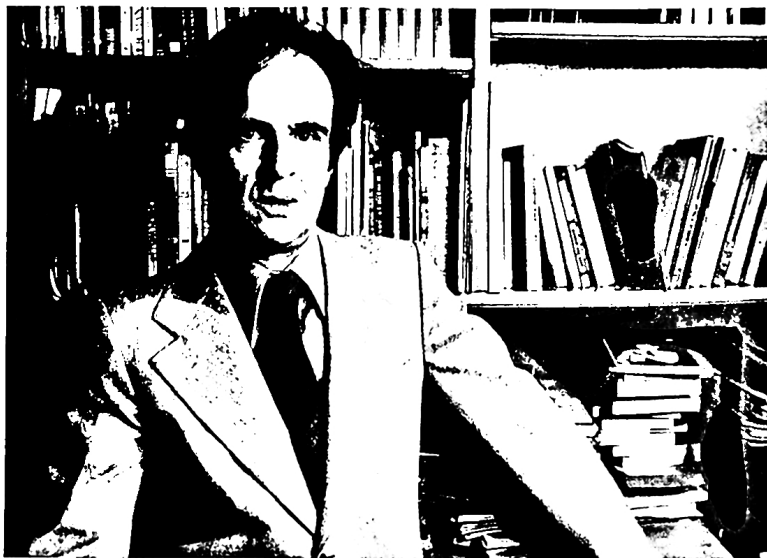


Photo Daniel Boudinet

ment vous êtes-vous situé par rapport à ces références?

F.T. : Je connais mal les savantes études publiées sur le mythe de Don Juan. J'ai procédé avec l'esprit de contradiction, comme je fais souvent : faire le contraire de ce que ferait un Vilallonga, un type content de lui ou avantageux. J'ai constamment cherché à ajuster le personnage à Charles Denner. Je ne me suis pas posé le problème de la sympathie. Le risque, c'est bien sûr qu'on refuse le personnage.

C. : *Pourquoi pensez-vous qu'on pourrait le refuser?*

F.T. : On peut réagir comme la dactylographe du film. Mais d'un autre côté, je savais qu'avec Charles Denner je n'avais pas fait une erreur de choix. Même s'il est parfois odieux, Bertrand conserve un grand charme. Je m'étais trompé avec *La peau douce*, à cause de ce personnage ingrat joué par un bon acteur mais dépourvu de séduction. J'aime trop Lubitsch pour ne pas le regretter. *La peau douce* était devenu un film méchant malgré moi. Au lieu de défendre le personnage je l'avais accablé. Avec Denner, son aspect farouche et sa sauvagerie paisible l'emportent de toute façon.

C. : *Votre personnage meurt en quelque sorte à la tâche, en draguant. Est-ce le fatum du séducteur?*

F.T. : C'était inévitable. Je travaillais sur quelque chose de mythique. Il faut respecter la loi du mythe. La scène de sa mort dans la clinique en regardant les jambes des infirmières était déjà racontée par le personnage de Daniel Boulanger dans *Tirez sur le pianiste*, évoquant dans une voiture la mort de son père. Elle a été ici visualisée. Sa mort n'est évidemment pas une punition. C'est une question de logique, comme la mort du père Grandet : on vient lui donner l'extrême-onction, il voit le crucifix, c'est de l'or, ça brille, il veut le saisir et meurt.

C. : *Dans ce récit d'un grand amoureux, il y a très peu de nudité, pas de scène sexuelle. Pouvez-vous commenter cette pudeur légendaire de Truffaut?*

F.T. : C'est le problème de la nudité à l'écran. Je m'intéresse énormément à Henry Miller, mais la nudité qu'il évoque en littérature, transposée à l'écran, n'aurait plus la même valeur. Je suis pour un érotisme habillé. Le film qui m'a le plus touché dans ce sens, c'est *Le silence de Bergman* : Gunnar Lindblom va au cinéma, elle voit un couple

faire l'amour entre les travées, puis elle suit un garçon de café sous le porche d'une église — une scène que Malraux avait mutilée sous prétexte de protéger Bergman de la censure ! —, elle entre dans sa chambre d'hôtel, passe sa main sous sa robe, enlève sa culotte et la met dans l'évier pour la laver. C'était splendide. Mais la nudité elle-même, non. Chez Miller nous avons des corps abstraits. Au cinéma, la nudité devient anecdotique ou trop pittoresque et cela nuit à l'histoire : on s'interroge sur la forme des seins, les taches de rousseur, les poils. Pourtant je dois dire que, dans *More*, Barbet Schroeder a parfaitement conduit le comportement de ses acteurs nus, mais ce film reste une exception.

C : Vous avez pourtant montré la sexualité compliquée de Catherine Deneuve dans *La sirène du Mississippi*.

F.T. : Oui, il y avait cet effort dans *La Sirène*. Je m'étais dit : on a fait des films sur les relations physiques des gens, mais sans montrer les sentiments ; on a aussi réalisé des films sentimentaux, mais qui n'aient toute vie sexuelle aux personnages. Mon effort portait donc sur le point suivant : que le public sache à tout moment où les personnages en étaient de leur vie sentimentale, de leur vie sexuelle, et aussi de leurs problèmes d'argent ! Ceci n'a pas été très apprécié, d'ailleurs. Ça aurait été davantage avec des acteurs non-mythologiques. Belmondo était déjà classé comme fier-à-bras viril et j'en faisais un frère d'Antoine Doinel. Quant à Catherine Deneuve, elle venait d'obtenir une série de succès suaves, et brusquement j'en faisais une méchante. Les rôles de garce sont merveilleux pour lancer une inconnue, mais si c'est une actrice connue et aimée, on lui tient rancune. Enfin, j'avais certainement fait des erreurs.



Une sauvagerie paisible (Charles Denner).

C. : Les flashbacks avec la mère, dans *L'homme qui aimait les femmes*, sont-ils une élucidation du personnage ?

F.T. : Il y a eu d'abord la rencontre de cet enfant de Montpellier qui ressemblait étonnamment à Denner. Ça m'a stimulé pour improviser ces courtes scènes d'enfance. On a, avec les femmes, les relations qu'on a eues

avec sa mère. Ça me plaisait d'aller au-delà du fait que Bertrand avait seulement souffert d'une mère détestable. Il en a aussi subi la séduction, c'est ce qu'il cherche à recréer dans les femmes qu'il rencontre.

C. : Au fond, sa mère a vécu comme lui.

F.T. : Oui, c'est comme Léautaud avec son père, souffleur à la Comédie Française, qui ramenait une femme différente tous les soirs. Léautaud a mené une vie semblable à celle de son père, quoique plus protégée.

C. : Le personnage est-il un cas-limite ?

F.T. : Je ne crois pas, si on le confronte aux aveux chiffrés de Georges Simenon, qui affirme avoir "connu" 10 000 femmes dans sa vie. 10 000, ça veut dire beaucoup de femmes derrière les portes, dans les couloirs ou entre deux machines à écrire... Denner est un petit garçon timide, comparé à lui !

C. : Vos films montrent de plus en plus des groupes : l'équipe du film de *La nuit américaine*, les enfants de *L'argent de poche*, ici le harem de Charles Denner.

F.T. : D'abord, j'aime l'idée que tout se rapporte au sujet. Quand vous traitez un thème, il faut l'alimenter. Ici, tout s'y rapporte : la femme du réveil par téléphone, la blanchisseuse qui a un bout de chiffon dans les cheveux... Dans les histoires construites, il y a toujours des scènes ennuyeuses, quelqu'un va à la gare ou prend un taxi. En les filmant, on ressent une impression de gâchis. Ici, le taxi pourrait être conduit par une femme ! Tout se rapporte au thème, c'est séduisant pour l'esprit. J'ai commencé à représenter des groupes avec *Baisers volés*. Pour amener plus de vérité à l'écran, la Nouvelle Vague avait supprimé les rôles secondaires. C'était une injustice par rapport à un certain cinéma, celui de Jacques Prévert. Privés de bons seconds rôles, les films étaient



La marchande de dessous féminins (Geneviève Fontanel).

devenus narcissiques. Cette réflexion a amené quelque chose de quantitatif dans mes films, c'est délibéré à travers *Baisers volés*, *La nuit américaine*, *L'argent de poche*.

C.: *A mesure que le récit progresse, on constate une adéquation entre le film et le livre écrit par Denner.*

F.T.: Depuis *Fahrenheit 451*, je cherchais à montrer dans un film l'exact cheminement d'un livre: écriture, dactylographie, correction, retour d'épreuves, impression. Cela fonctionnait bien narrativement: la déception que Denner a avec Geneviève Fontanel lui donne le besoin de mettre sa vie à plat pour y voir plus clair. Henri-Pierre Roché a fait cela pendant 50 ans: sa vie sentimentale intense et son journal intime ne pouvaient exister l'un sans l'autre. On peut trouver naïve cette obstination à propos du livre dans le film, mais dans la vie, je passe mon temps à encourager les gens à écrire le livre qu'ils ont en tête.

C.: *Plus que d'entreprendre un film?*

F.T.: Oui, parce que tout livre est un roman, alors que tout film n'est pas un film. C'est très dur de renoncer à être cinéaste, après un film manqué. Beaucoup de gens peuvent se contenter d'écrire un seul livre, se satisfaire d'une œuvre unique. J'ai utilisé l'idée de l'écrivain amateur, j'ai pensé à Saroyan lorsqu'il publiait son premier recueil de nouvelles, *L'audacieux jeune homme au trapèze volant*.

C.: *«Vous êtes narratif», dit Brigitte Fossey à Charles Denner. On a l'impression que c'est pour vous une profession de foi.*

F.T.: A force de dédramatiser, nous sommes arrivés à être ennuyés, secs et sans invention. L'invention foisonnait chez Prévert, et même Jeanson. Il ne s'agit pas exac-

tement de revenir en arrière, mais de constater qu'il existe un contraste trop grand entre l'arbitraire et l'abondance des péripéties contenues dans un roman, et la sécheresse linéaire et démonstrative des scénarios originaux.

C.: *En même temps, il y a une tradition littéraire française épurée, égocentrique, un style N.R.F., dont la Nouvelle Vague a été aussi l'héritière.*

F.T.: Ce que vous dites est vrai pour un film comme *Les dernières vacances* de Roger Leenhardt. Chez Cocteau, il y avait toujours l'extravagance. Même lorsque le récit était mince ou sec, il comportait d'énormes fantaisies: dans *Les dames du Bois de Boulogne* quand Maria Casarès se met au piano, Paul Bernard très fâché s'en va par l'ascenseur entre deux étages en criant «Je n'aime pas le piano!» Maria Casarès bloque alors l'ascenseur entre deux étages et oblige Paul Bernard à poursuivre leur dialogue...

C.: *On vous décrit souvent comme un artiste "psychologique". Pourriez-vous faire un sort à ce mot?*

F.T.: Dans le cinéma, il y a une manipulation qui peut paraître décourageante pour un écrivain, quelqu'un qui n'a que la logique pour lui. On peut se poser une question inquiétante: les metteurs en scène réussissent-ils mieux s'ils sont idiots et énergiques, plutôt qu'intelligents et nonchalants? La réponse est oui. Ce dilemme n'existe pas en littérature; qu'on s'exprime sans ellipse comme Proust, de façon synthétique comme Gide, dans la litote comme Queneau. Un écrivain qui découvre la manipulation inhérente à notre métier ne peut qu'en tirer cette conclusion: «*Le cinéma est un art de compromis*».

C.: *Il y a une grande part de vérité dans cette idée reçue?*

F.T.: Oui, au cinéma la ruse est nécessaire. On peut être un bon écrivain sans ruse, pas cinéaste, sinon pour un seul film. La manipulation de la durée vous contraint à une simplification. On ne peut pas garder le même parti-pris narratif d'un bout à l'autre d'un film, sauf si l'histoire ressemble à une nouvelle, comme chez Rohmer. Les films de Rohmer sont des nouvelles un peu dilatées, avec un écoulement du temps très harmonieux. A cause de toutes ces raisons, certains passages dans un film peuvent relever de la psychologie, mais pas le film entier. Si un film est exclusivement psychologique il n'est pas bon! Au cinéma, il y a une logique du spectacle qui l'emporte fréquemment sur la logique du récit, sur la psychologie, sur la vraisemblance, etc... Un film est un balancement entre littérature et musique, tout le temps. On doit constamment délaissier des lois psychologiques pour des lois musicales.

C.: *La construction de votre dernier film est assez complexe. Quelle en était l'intention?*

F.T.: Un problème se posait, imparfaitement résolu: le film pouvait-il continuer après l'achèvement du roman? J'avais deux tuyaux d'air, et j'en coupais un brusquement. Alors commence l'épisode avec Brigitte Fossey. D'habitude, j'établis un mouvement d'accélération dans les deux dernières bobines, ici je ne pouvais pas le faire. Je repartais sur une sorte de début de film, les scènes ne pouvaient pas être synthétiques, il fallait au contraire les nourrir de petits détails, comme l'orage dans la chambre.

C.: *La scène de Leslie Caron semble constituer une rupture décisive dans le récit. Elle est traitée différemment des autres, en gros plans presque uniquement.*

F.T.: C'est presque un petit film dans le film et je sais que cette scène est discutée. Elle est destinée à ce que le spectateur ne regarde plus Denner de la même façon jusqu'à la fin du film. Fallait-il l'annoncer, la préparer?

C.: *D'autant que cette rencontre affecte le personnage au point de lui faire remettre en question son livre.*

F.T.: C'était l'idée: on se lance dans une entreprise, sans s'avouer les raisons, on s'en rend compte après, et c'est vertigineux: «J'ai fait cela à cause d'une femme qui n'est même pas nommée!»

C.: *Vos films récents comportent des rêves: l'enfant de La nuit américaine, la noyée d'Adèle H., ici le cauchemar de Denner en mannequin de vitrine.*

F.T.: J'ai toujours mis des rêves dans mes films, depuis *Les 400 coups*, mais longtemps je les ai coupés au montage. Ici, j'avais d'abord pensé à montrer une scène réelle, l'exigence d'une femme qui oblige un homme à porter, lors de leurs rendez-vous, des supporte-chaussettes. J'ai renoncé à ce gag trop théorique, optant alors pour un rêve illustrant l'idée de fétichisme.

C.: *Êtes-vous soucieux de la qualité plastique de votre travail?*

F.T.: De plus en plus, surtout depuis ma collaboration avec Nestor Almendros. Il est



... comme le père Grandet.



Au bord du fait-divers (Nelly Borgeaud).

très fort pour la lumière et aussi pour la composition du cadre. Il est l'opérateur le plus soucieux du nettoyage de l'image, il l'épure constamment de toute laideur inutile.

C.: Vous venez de participer à un film américain en tant qu'acteur. Que pensez-vous des méthodes de travail américaines? Pourriez-vous réaliser un film aux U.S.A.?

F.T.: Faire un film en Amérique est une chose, faire un film en anglais en est une autre. Grâce à Universal, j'ai pu réaliser *Fahrenheit 451* à Londres et en anglais et si le film est apparu trop froid c'est purement de ma faute. Le sujet s'y prêtant — une Française dans une ambiance anglo-saxonne —, j'ai tourné Adèle H en double version, grâce à quoi la carrière américaine du film a été meilleure que celle de *La nuit américaine* dont tout l'esprit s'était évaporé au doublage américain.

J'ai toujours reçu des scripts américains mais je n'ai jamais eu de mal à les refuser. Souvent très professionnels et facilement tournables, mais je fais chaque fois la même réponse: « Vous devriez confier cela à un

metteur en scène américain ». Il y a dix ans, David Newman et Robert Benton avaient écrit pour moi *Bonnie and Clyde* qu'ils voyaient comme une sorte de mixage de *Tirez sur le pianiste* et de *Jules et Jim*. Je n'ai pas regretté de ne pas l'avoir fait malgré le retentissement du film, d'abord parce que j'aurais été très capable de faire un bide avec ça et puis c'était trop américain pour moi.

Récemment, on m'a proposé de tourner un remake de *Notorious*... sans commentaire... Le plus triste c'est qu'ils sont déterminés à le faire! J'avais reçu il y a quelque temps un scénario intéressant, *Bobby Deerfield* pour Paul Newman et Jacqueline Bisset. J'étais tenté de travailler à nouveau avec Jacqueline Bisset mais il y avait toute une ambiance de voitures de courses qui me cassait d'avance les oreilles et puis, comme dans beaucoup d'histoires hollywoodiennes d'aujourd'hui, la leucémie, utilisée de façon romantique comme la tuberculose avant la guerre. Je crois que Sydney Pollack vient de faire le film, avec d'autres acteurs. C'est plus facile de faire des films américains que français parce qu'il y a d'une part les écrivains qui poussent le travail presque jusqu'au bout

et d'autre part des metteurs en scène qui reçoivent des scripts tous les jours et qui n'ont qu'à choisir. Les producteurs sont d'anciens agents qui se préoccupent surtout de faire des "deals" et de rassembler des grands noms. Le résultat importe peu.

A part une exception comme *Les hommes du président*, le mélange de politique et de suspense donne des films fumistes. Du côté des films d'amour, je reste sceptique car il ne peut rien y avoir d'intime sur l'écran quand tout le monde donne son avis sur un script. J'appelle ça des films de conseil d'administration. A mon avis le cinéma d'Hollywood est surestimé à Paris. De vrais artistes comme Terrence Malick, Robert Benton, sont rares. Plus je connais Hollywood, plus j'admire Hitchcock d'avoir résisté à la corruption ambiante. Un Ingmar Bergman, un Rohmer, un Fellini ne peuvent pas exister là-bas. Cela dit, ils ont des acteurs merveilleux qui se sont renouvelés depuis quatre ans, des jeunes réalisateurs très doués qui redécouvrent l'aspect visuel, tout cela est très vivant, très excitant mais dangereux, fragile, menacé. Je trouve qu'on a tort en France de mépriser un film parce qu'il a du succès mais

on a tort à Hollywood de mépriser un film parce qu'il n'a pas été remboursé. Vous devriez entendre comment ils parlent de Robert Altman là-bas, mais, celui-là, il a la peau dure et je crois qu'ils les aura à l'usure !

C. : *Etes-vous d'accord avec le fréquent argument critique selon lequel un film vieillit ?*

F.T. : Faut-il faire des films pour le moment présent, comme le pense Rivette, ou comme le pensait Clouzot, pour des raisons différentes ? J'aime faire un film qui ressemble à un objet. Un film qui ressemble à un objet vieillit mieux qu'un film qui ressemble à une conversation. L'idée à la mode d'un film qui doit être un dialogue avec le spectateur constitue selon moi une escroquerie morale. Quand on est sur écran géant et que les gens sont assis dans le noir, cela relève forcément du monologue plutôt que du dialogue. Je crois donc au film-objet : Rohmer, Bunuel, Polanski, Fellini. Je crois que de ce type de films, on acceptera plus tard même la naïveté datée. D'ailleurs le vieillissement des films a sa vie propre. Ainsi pour *Les dames du Bois de Boulogne* : le film se voulait intemporel, mais il a été tourné juste avant la Libération, et repris ensuite. On manquait de manteaux de fourrure, les femmes mettaient des trois-quarts. Plus de tissu pour les chapeaux : elles s'enturbannaient. Dans la scène du mariage, il y a toute l'ambiance du marché noir. Cinq ans plus tard, le film paraissait saugrenu à cause de cela, et maintenant ce n'est plus gênant du tout.

Pour revenir à l'idée d'objet, si les deux meilleurs films de l'Occupation sont *Les Anges du péché* et *Le Corbeau* c'est parce que ce sont les deux films qui ont été les plus soignés. Quand j'ai achevé Adèle H, j'étais content d'avoir fait un objet inattractable. Le film ressemblait, pour moi, à un œuf en ivoire, on ne peut pas le pénétrer, on peut à la rigueur le prendre dans sa main, il est lisse, sans aspérité, ovale.

C. : *Y a-t-il en France des jeunes réalisateurs dont vous attendez les films ?*

F.T. : Oui, Philippe Nahoun dont j'ai beaucoup aimé *Une fille unique*, René Féret, l'auteur de *La communion solennelle*. Il y a quelques années, je pensais qu'il n'existait pas en France de bons films méconnus, je suis revenu sur cet avis. J'aime beaucoup le film de Jacques Rivette *Duelle*.

C. : *Quel public souhaitez-vous pour *L'homme qui aimait les femmes* ?*

F.T. : Je n'ai pas changé depuis vingt ans à ce sujet. Je continue à souhaiter d'être vu par le public "non-averti" et ce n'est pas une coquetterie. Même si je me suis trouvé au cœur des *Cahiers du Cinéma* et de la politique des auteurs, un de mes rêves serait que le nom du metteur en scène ne compte pas. Bien sûr, c'est un sentiment ambivalent : je me souviens très bien du premier film pour lequel, en 46 ou 47, j'ai noté le nom du metteur en scène après la séance : c'était W.S. Van Dyke. Mais j'aime l'idée qu'à cette époque on entrait sur une intuition, sur la séduction du titre et des photos, sur une har-

monie entre ces éléments. Je n'aime pas trop l'idée du public spécialisé. Encore que maintenant il y ait une cinéphilie de capitales : il y a les mêmes cinéphiles à Washington, New-York, Rome, Tokyo, Paris, Bombay...

La liberté dont je bénéficie pour faire du cinéma, je l'utilise à tourner un film normal. Alex Joffé m'avait heurté quand je venais de lui montrer *Jules et Jim* et que les premières réactions étaient enthousiastes. Il m'avait dit : « C'est vraiment très bien, mais j'espère qu'un jour tu feras un film normal ». Cette phrase m'a sûrement influencé pour tourner *La peau douce* !

C. : *Que ressentez-vous devant la rumeur critique qui précède un film ?*

F.T. : Je ne peux pas dissimuler une certaine anxiété mais par ailleurs j'ai organisé ma situation de travail de telle sorte que je ne dépende pas de la critique, ni des vedettes, ni des producteurs français... Je dois l'espèce de carte blanche dont je dispose (dans des limites financières raisonnables) à la fidélité d'un certain nombre de groupes de public, disons à Tokyo, en Scandinavie, en Allemagne et surtout en Amérique. Alors, en cas de coups durs en France, comme au moment de *La peau douce*, de *La sirène du Mississippi*, des *Deux Anglaises* et le continent, grâce à cet éparpillement géographique des risques et des chances, je peux rebondir et continuer sur mes rails.

Propos recueillis par
Jacques FIESCHI

L'homme qui aimait les femmes

Réalisation : François TRUFFAUT
Scénario et dialogues : F. Truffaut, Michel Fermaud et Suzanne Schiffman
Photo : Nestor Almendros
Son : Michel Laurent
Interprètes : Charles Denner, Brigitte Fossey, Nelly Borgeaud, Geneviève Fontanel, Nathalie Baye, Sabine Glaser, Valérie Bonnier, Leslie Caron

Dans *L'homme qui aimait les femmes*, le personnage de Bertrand Morane (Charles Denner) ne peut qu'évoquer d'autres figures culturelles entrées dans la légende. Comme Jacques Casanova, il est son propre compilateur, du tiroir plein à craquer de lettres amoureuses et d'archives photographiques à la nomenclature littéraire accomplie dans son livre. Mais le bec d'aigle de Denner n'évoque jamais la "mostra" vaniteuse de Donald Sutherland chez Fellini ; il témoigne de son extrême acuité, sa séduction ténébreuse, sa tension passionnée vers l'objet du désir.

Comme Don Juan, Bertrand s'enflamme pour les "inconnues" et se pose la question maudite : « Mais qu'est-ce qu'elles ont, toutes ces femmes ? » Du "grand seigneur méchant homme", il endosse aussi

la fin tragique. Cet obsessionnel meurt par les femmes comme il a vécu par elles. Il ne cède pas à l'amour du visage, mais paie la note du fantasme : celui de ces jambes déliées, apparaissant en surimpression, comme celles de Miriam Hopkins se balançant, en une image double, sur le visage de Fredric March dans le *Docteur Jekyll et Mr Hyde* de Mamoulian. Ces jambes fétiches sont devenues les blasons d'une existence. Bertrand les nomme « compas » ; elles sont aussi les véloces aiguilles du temps compté au séducteur.

Nulle dimension luciférienne pourtant dans le héros de Truffaut. Les enquêtes amoureuses qu'il mène (relevant un numéro de voiture, notant la présence d'un caducée) le conduisent sur les pistes familiales du Doinal limier privé de *Baisers volés*. Et des plans de nudités rapides, d'adresses griffonnées, de promesses téléphoniques non tenues achèvent, si besoin était, de désacraliser le personnage.

Certes il fait scandale, c'est une série de hauts cris qu'il suscite. « Dégoûtant ! », « Scandaleux ! », disent ses compagnes. Et la dactylographe refuse d'être la scribe de tant d'excès. Mais cet affamé n'est pas prosélyte : au collègue de travail qui lui annonce sa décision de divorce, il conseille

de l'ajourner, de donner une nouvelle chance à son mariage. Est-ce une immaturité de Bertrand que Truffaut a voulu suggérer en ne le montrant aux prises, dans son travail, qu'avec des avions et des bateaux miniatures ?

Ce que Truffaut apporte d'original au thème, c'est que le chasseur se voit constamment débordé par ses victimes. Chez Molière, Dona Elvire, malgré sa dignité aristocratique, n'existe que pour étayer le mythe. Dans le film de Truffaut l'emportent ces visages de femmes scrutés : vives focalisations psychologiques, brefs éblouissements. Ce qui ailleurs ne ferait que nourrir la légende, voire la névrose centrale, s'affirme chaque fois comme un portrait. Truffaut modèle chaque visage, y imprime sa manière, aussi lisible qu'une empreinte digitale. Ainsi, dans la scène de rupture avec Fabienne (Valérie Bonnier), la caméra ne cadre que la femme, délivrant son exigeant monologue face à l'égoïsme masculin. La commerçante (Geneviève Fontanel) dont les propos sonnaient salaces affirme brusquement son refus dans un numéro de narcissisme mûrissant qui indique que Bertrand n'est pas le seul à porter le faix de l'obsession ou de la différence sexuelle. La bourgeoise bovarysante (Nelly Bor-

geaud) passe de la pruderie simulée à une hystérie qui désarçonne celui même qui l'a détournée de la voie conjugale. Elle vit son écart jusqu'au fait-divers et on la retrouve, après la prison, issue de quelque thriller en déroute, portant un chapeau mou et un imperméable d'où, en place du revolver attendu, elle sort une bouteille de champagne.

Draguer et être dragué. Traquer et être traqué. Bertrand est constamment comme doublé par les femmes désirées. La téléphoniste dont il tentait de retenir la voix inverse la stratégie, devient la "battante" du flirt, avant de le faire choir dans le piège d'un faux rendez-vous.

Même la victime (Nathalie Baye) de ce qui pourrait être la plus odieuse muflerie du mâle (être prise pour une autre et lire la déception sur le visage du dragueur) retourne la situation au profit de son charme aéré et moderne. C'est une gentille leçon qu'elle administre.

Le personnage de Brigitte Fossey, lors de l'idylle finale, exprime une pédagogie tendrement conduite. Cette intellectuelle ne débite pas une période féministe, elle indique seulement une nouvelle voie sentimentale, avec sûreté et douceur.

L'extrême attention de Truffaut à "toutes ces femmes" excède le regard de son personnage. Truffaut observe même ce que Bertrand ignore : ainsi cette employée qui l'aime secrètement, sur laquelle s'attarde un gros plan alors que tous et tout la nient. On songe à la jeune mélomane éconduite de *Tirez sur le pianiste*, que la caméra suivait dans la rue pendant une minute, plan sans fonction dramatique, pure sensibilité à un visage.

Bien sûr il existe un point de vue global de Bertrand sur les femmes. Il a son argot intime (« grandes tiges », « petites pommes »), face cachée de la guerre courtoise qu'il mène à ses proies. Parfois Truffaut se souvient de Guitry. Moins dans l'aphorisme, où l'auteur de *N'écoutez pas mesdames* eût été plus rosse et misogyne, que dans ce type de commentaire off (nous citons de mémoire) : « Elle m'avait demandé si je vivrais avec elle, si elle était libre. J'avais répondu que oui, or, le soir même elle était libre puisqu'elle avait tiré sur son mari, mais le lendemain elle cessait de l'être puisqu'elle entrait en prison ». Même balancement, même logique blanche, une symétrie sonore où le jeu de mots renverse la vapeur du sens.

Mais le point de vue mâle n'est jamais majoritaire, les personnages féminins de Truffaut ne sauraient être des prétextes. Et la construction même du film reflète ce refus. A la voix off de Fossey lors de l'enterrement de la première séquence succède celle de Denner narrant ses expériences et ses fantasmes, ses enfances dans les flash-backs, ses terreurs dans le rêve (le mannequin). On abuse aujourd'hui de la référence de "mise en abyme" définie par Gide mais elle est patente dans le film de Truffaut. Les épisodes s'y télescopent ou s'imbriquent. Celui de Fossey, la lectrice, contient tous les autres. Une courte scène bisexuelle lie celui de Nelly Borgeaud à celui de Sabine Glaser. Et les poignantes obsèques finales réunissent toutes



La lectrice (Brigitte Fossey).

les protagonistes dans une sorte d'homage unanime. A cet instant, voici, posthument découverte, l'île mythique où veut aller Bertrand et où ne vivent que des femmes. Truffaut affirme cette image, utopique dans un cinéma réaliste, par le pittoresque du détail : l'une des "veuves", mécontente de son nez, vient de se faire opérer et arrive le visage entouré de bandes. Par ailleurs, cette scène n'est ni un défilé ni un générique : des visages à peine entrevus, voire inconnus, ont un temps de présence égal à celui des héroïnes.

Seule, la scène avec Leslie Caron brille comme une pierre originelle. Le talent unique de Truffaut n'est pas seulement de susciter une émotion spécifique dans un dialogue aussi bref, en un point aussi tardif du récit ; il tient aussi à infléchir celui-ci et à donner à voir un personnage brusquement lavé des tics de son mythe personnel.

Dans *Jules et Jim*, une voix omnisciente soutenait l'action, la racontait autant que les images. Cette stricte finalité du récit, Truffaut l'a aujourd'hui quittée. Il s'offre les brisures d'une narration très libre, qui n'est plus assignée au seul culte égocentrique du personnage. Le voici à l'écoute de toutes les destinées brassées par le thème. Mais cette précieuse qualité romanesque continue à s'exercer individuellement et révèle chaque fois violemment une identité. Le sujet ne cède pas à ce nouveau regard, il s'insère seulement dans une plus grande générosité narrative.

D'autant que le thème en secret ici un autre, qui finit par le contenir, puis le laisser derrière lui : le livre écrit par Bertrand évoque d'abord son passé, le rejoint ensuite dans le présent, le distancie, lui survit après sa mort, et acquiert une vie propre. Truffaut semble alors quitter un fétichisme pour un autre : à celui de la chair succède la matérialité littéraire, portée jusqu'à l'imprimerie et aux doigts noirs d'encre de l'ouvrière typographe.

Le cinéaste multiplie les signes d'adéquation du livre au film. « Vous êtes narratif », dit Fossey à Denner, puis elle écarte le titre original de *Cavaleur*, jugé trivial ; le titre du livre sera celui du film. Voici ce dernier estimé, soupesé par ceux qui en sont les protagonistes.

Truffaut s'essaie à représenter la teneur concrète de l'image littéraire, du processus créateur, et y parvient par la qualité du montage. Ainsi pour la phrase-filigrane : « Les jambes des femmes sont des compas arpentant l'univers en tous sens, lui donnant son équilibre et son harmonie ». Plan de Bertrand, parcourant sa chambre, hésitant : « Les jambes des femmes... » Plan des jambes évoquées. Puis Bertrand s'assied devant sa machine à écrire, parvient intensément au bout de son intuition. Il énonce la phrase en la frappant à la machine. La séquence s'achève par un autre plan des jambes, mues par une démarche plus souple, plus rapide, et comme libérée.

Truffaut affirme l'urgence d'une œuvre portée en soi, fût-elle unique, ne décidât-elle en rien d'une carrière (tel est le grief mesquin des autres lecteurs de la maison d'édition), comme le traité de pêche que le vieux médecin (Jean Dasté) a fait publier à compte d'auteur. Dans ce personnage à la fois hédoniste et modéré, Truffaut semble louer toute une conviction et une tradition humanistes.

Les hommes-livres du dernier plan de *Fahrenheit 451* récitaient Poe ou Stendhal. Dans l'hommage le plus concerté qu'une discipline ait jamais rendu à une autre, Truffaut ne méconnaît pas le décalage des signes : ainsi la robe de la fillette en larmes, de rouge devient-elle bleue en entrant en littérature. Dans cette volonté de rature se lit encore la rigueur du récit.

Le dernier plan du film ne montre pas Bertrand qui meurt mais le livre qui naît. C'est une foi intouchée, accrue dans le discours personnel qu'exprime Truffaut dans *L'homme qui aimait les femmes*.

Jacques FIESCHI

dominique sanda

Belle et rare,
parente des stars de jadis
par une même qualité
d'énigme dans la séduction,
Dominique Sanda
s'est affirmée excellente
comédienne avec Bertolucci
(1900) et Bolognini (L'héritage).
Elle donne ici quelques
réponses aux questions
que ses choix
cinématographiques suscitent.

CONSÉCRATION CANNOISE

D'habitude, je n'aime pas les gens du festival parce que je suis timide et avoir à parler avec des journalistes, répondre à des questions, se faire photographier, c'est un peu gênant. Et puis, cette année-là, je suis allée à Cannes avec joie, sans me poser de problèmes, certainement parce que j'avais deux films que j'aimais, et tout spécialement 1900, où j'ai eu mon plus beau rôle. Ce film reste gravé comme un souvenir très beau que j'ai vécu intensément. Malheureusement, l'organisation du festival était lamentable ; il était monstrueux de voir combien de gens voulaient voir le film et ne

le pouvaient pas ! De L'héritage on ne peut évidemment parler comme de 1900. La réaction du public à la sortie du film a cependant été impressionnante ; il y avait comme une espèce de chaleur qui montait de tous ces gens enthousiastes... Et puis, comme il fallait que je parte tout de suite en Amérique pour commencer un autre film, c'est là-bas que j'ai eu connaissance de mon prix d'interprétation. Comme un enfant qui reçoit un cadeau, ça m'a fait plaisir bien sûr, mais en plus, le fait d'avoir ce prix voulait sûrement dire quelque chose auprès de certaines personnes, surtout dans le cinéma français où je suis un peu maudite, où on ne me propose pas de choses intéressantes, où beaucoup de gens ignorent même que je suis française !...



Photo Erica Lennard



Avec Fabio Testi dans L'héritage.

INFLUENCES CINÉMATOGRAPHIQUES

J'ai vu très peu de films de Greta Garbo, sauf dernièrement quelques-uns à la télévision. C'était une femme très belle à qui il m'est souvent arrivé de penser. En tout cas, je suis contente qu'elle se soit retirée ; ainsi elle est devenue un mythe. À côté de ça, il est tellement triste de voir en ouvrant le journal du matin une Rita Hayworth complètement folle et alcoolique ! Si on me compare souvent à Greta Garbo, c'est que, physiquement, je suis peut-être à l'heure actuelle l'actrice qui lui ressemble le plus. Ceci dit, c'était quelqu'un qui avait une façon très particulière de jouer ; elle apparaissait surtout et elle avait cette chance énorme de tourner dans des films en noir et blanc. Je trouve que le noir et blanc donnait une dimension magique que malheu-

reusement, on n'utilise plus maintenant car plus personne ne l'accepterait. Chaque chose qu'elle faisait était merveilleuse parce qu'elle était éclairée d'une certaine façon, un peu comme Marlène Dietrich qui, je pense, était quand même une plus grande actrice. Greta Garbo avait surtout un physique, c'était quelqu'un qui captait les lumières de par la couleur de sa peau ou de ses cheveux ; elle avait aussi beaucoup de charme grâce à son accent très fort. On me compare peut-être aussi à elle car j'ai fait des films de son époque ; en 1970, je faisais des films situés dans les années 20 et notamment *Le conformiste*.

Je n'ai jamais été une cinéphile car ma famille ne s'intéressait pas à l'art et quand ma mère m'emmenait au cinéma, c'était pour voir des dessins animés. J'ai commencé à approcher le cinéma quand j'en ai fait. Maintenant, je vois beaucoup de films à la télévision parce que c'est quand même

une solution facile, mais ce que j'aimerais avoir, c'est une cinémathèque personnelle pour regarder quand je le voudrais les films qui me sont chers. Avec la vidéo, cela devient à la portée de tout le monde. Je n'ai pas de références particulières chez les acteurs, même s'il y en a que j'aime particulièrement comme Gary Cooper ou Arletty. Cela dit, je les ai vus une fois ou deux, c'est tout, et si j'ai une mémoire visuelle assez bonne, j'ai par contre une mémoire des noms épouvantable, ce qui fait que je mélange souvent les films et les acteurs. C'est un peu comme les gens qui connaissent la musique par cœur ; moi je ne connais la musique que par l'oreille.

LES ACTEURS

Anthony Quinn est quelqu'un de très professionnel, quelqu'un qui ne laisse rien passer, qui remet tout en question, qui remue beaucoup d'air autour de lui sans que ce soit négatif un seul instant. Son rêve serait de laisser après sa mort une trace de fumée rouge qu'on pourrait voir de l'Orient à l'Occident. C'est un acteur qui a une force animale imposante et avec qui il est plus agréable de tourner qu'avec un Fabio Testi qui ne possède pas le même inétier. Moi qui n'arriverais jamais à me considérer comme une actrice, j'aime bien être entourée de gens qui sont souples, généreux, qui jouent intelligemment. On peut trouver de très bons acteurs comme Robert de Niro, qui est merveilleux, mais c'est un acteur fermé avec qui il est difficile, voire impossible de communiquer ; c'est quelqu'un qui s'échappe tout le temps. L'autre jour, Kazan disait de lui à la télévision que c'est un acteur fantastique, qui connaît tout ce qu'il fait, qui ne laisse rien au hasard, chez qui chaque chose, chaque geste a une signification... Ça a dû lui plaire ! Robert est complètement seul et si on ne va pas vers lui (ce que je comprends très bien car finalement les acteurs sont très fragiles, très vulnérables parce que toujours regardés par les autres), eh bien, il reste dans son coin, ce qui se passait plus ou moins sur 1900. Il est très facile de se constituer des murs blindés, mais à ce moment-là, la sensibilité, un jour ou l'autre, ne passe plus. C'est arrivé à des milliers d'acteurs qui, jeunes, étaient doués, instinctifs, pleins de charme et chez qui, en vieillissant, tout disparaissait. Robert peut faire des erreurs énormes et étranges s'il ne se sent pas aimé, comme de sortir par la fenêtre au lieu d'ouvrir la porte... C'est presque ça... C'est un être très compliqué avec qui, cependant, j'aimerais bien tourner à nouveau. Cette fois, l'expérience serait intéressante et irait certainement plus loin. Je me dis aussi que dans le cas de 1900, cette espèce d'incommunicabilité entre nos personnages était tout à fait justifiée. Si nos rôles avaient été différents, peut-être cela ne se serait-il pas passé comme cela. Ce n'est pas un hasard si Robert s'est fermé à ce point-là ! Cela dit, un acteur qui joue un rôle est seul avec son personnage comme, dans une vie sans affinités, un être est seul, même s'il vit à côté de vous. Ce qui est très bien dans 1900, c'est d'avoir su faire passer ces affinités.

BERTOLUCCI

J'avais dix-huit ans quand Bernardo m'a engagée pour *Le Conformiste* après avoir vu le film de Bresson. Il savait que je n'étais pas une actrice et il m'avait donc prise sous sa coupe. On s'est bien entendu ; je le comprenais parfaitement et il aimait beaucoup me diriger. Sachant que j'étais timide et renfermée, il me poussait à m'ouvrir. Cette expérience nous a laissé à tous deux beaucoup de joie et d'amitié. Quatre ou cinq ans plus tard, quand il m'a retrouvée pour 1900, il y avait eu de la distance entre nous ; n'habitant pas les mêmes pays, on s'était peu vu. Il avait écrit le rôle d'Ada en pensant à ce que j'étais il y a quatre ans, mais maintenant qu'il me découvrait différente, il avait peur que je ne sois pas capable de jouer ce rôle. Il me trouvait moins ouverte à tout, beaucoup moins libre.

Dans 1900, il y a vraiment eu des moments où j'ai eu besoin de lui, et c'est normal, mais j'étais beaucoup plus forte pour créer moi-même le personnage que j'étais en train d'interpréter. Avec ce film, j'ai dépassé beaucoup de choses que je n'avais pas dépassées auparavant. Je n'avais pas peur de briser tous les jours la glace, de me jeter à l'eau chaque fois que je tournais ; je sais que je le surprenais. Il ne s'attendait pas à ce que je développe ce personnage comme je le faisais. Il était à la fois heureux, étonné et content. Nos rapports étaient différents, et puis, sur ce film, on pouvait moins approcher Bernardo qu'au moment du *Conformiste* où il n'avait derrière lui que *Prima della rivoluzione* et *La stratégie de l'araignée*. Sur 1900, je comprenais très bien quelles étaient ses angoisses. Tous les acteurs qui ont l'habitude de travailler avec lui ont d'ailleurs cette impression, à savoir que tout ce qu'il fait ou dit prend une autre signification quand on parvient à saisir sa personnalité.

Bernardo m'a beaucoup aidée, notamment sur la fin lors de cette scène où je quitte la maison. Je savais que cette scène serait la dernière que je tournerais et ça me rendait très malheureuse. Je n'y arrivais pas, j'avais envie de pleurer, j'étais complètement gauche. En fait, je me refusais à finir ce film. Tout le monde était un peu comme ça après six mois de rapports proches. Bien sûr, j'aurais pu partir plus tôt, mais j'aimais être là-bas, je m'étais créée toute une atmosphère indispensable. Je prenais cela très au sérieux et j'étais heureuse. Quand je ne tournais pas, j'allais me promener dans la campagne ; j'avais une vie véritable.

L'HÉRITAGE

Ce qui m'a séduite dans *L'héritage*, c'est d'interpréter le rôle d'une jeune fille perverse qui utilise les êtres autour d'elle. C'est une vision de la vie qui m'intéressait et que j'ai tenté d'explorer. Cela dit, c'est un personnage qui échappe. En général, on visualise vite un scénario, mais là, je m'étais vraiment posé la question de savoir

comment j'allais interpréter ce personnage. Et puis, je me suis dit que si Mauro Bolognini m'avait choisie, c'est qu'il avait ses raisons ! Donc, je lui ai fait confiance, et j'ai travaillé le rôle sur le moment, sans arrière-pensée, dans l'improvisation. C'est une forme de travail libre que je n'aurais pu imaginer il y a quelques années encore car j'étais trop angoissée avant le tournage ; depuis, j'ai réussi à acquérir une certaine sérénité qui fait que j'approche un film en douceur. Je le laisse tous les jours s'accomplir. Cela se passe très bien si on ne ferme pas de porte comme j'en avais fermée sur *Le loup des steppes* car je n'avais pas en face de moi quelqu'un qui avait une grande force et qui savait ce qui c'était que faire un film. A ce moment-là, jeune et sans expérience, je n'étais pas assez forte pour forcer ces portes. C'était au contraire pénible parce que je me perdais de plus en plus dans ma timidité, ma peur de m'exhiber ; je devais lutter tous

les jours dans une atmosphère qui ne me mettait pas à l'aise.

Mauro Bolognini est un être difficile à capter qui m'inspirait au départ beaucoup de respect ; c'est quelqu'un en qui j'avais confiance parce que j'avais vu des films de lui et que je le connaissais par l'intermédiaire d'amis. C'est un esthète, un homme cultivé, sensible, étrange. Tourner avec lui est pénible, car il n'est jamais sûr de lui et pour se sécuriser, il tourne sans arrêt, dans tous les sens, sans avoir jamais l'air d'être content. *L'héritage* a aussi été un tournage pénible car les producteurs étaient des gens très désagréables, et puis c'était un film d'époque, une histoire difficile à développer, un film où tout le monde, même l'équipe technique, était plus ou moins mécontent. Il y avait sur le plateau une espèce de mauvaise humeur générale. En plus, c'était pour moi un tournage épuisant car j'étais vraiment là tous les jours. Moi qui ai une tension très basse, j'avais quelquefois



l'impression de m'évanouir. Heureusement que le travail me donne une force incroyable !

Mauro est quelqu'un qui ne tient absolument pas compte du son ; sans cesse, il venait me dire : « N'écoute pas ce que te dis l'ingénieur du son, ça m'est complètement égal, ce qui compte, c'est le reste !... ». Et comme sur les plateaux italiens, tout le monde sait qu'on ne tourne pas en son direct, il y a toujours beaucoup de bruit. Comme en plus, les Italiens sont particulièrement bavards !... Je ne tournais pas en Italien, car l'histoire se déroule dans le port de Rome, et la jeune fille étant vraiment une romaine, je ne pouvais en aucun cas me doubler moi-même ; l'accent romain, bien particulier, est d'ailleurs merveilleusement bien rendu dans le film. Je crois malgré tout que je me sentirais capable de jouer en italien...

Bolognini a un sens extraordinaire de l'érotisme chez la femme. Ainsi Claudia Cardinale n'a jamais été aussi belle et désirable que dans *Senilità* ou *La viaccia* où rien n'est dévoilé, c'est-à-dire qu'on ne voit ni fesse, ni seins. Mauro fait cela avec une grande sensibilité ; son regard est très pur. Dans *L'héritage*, c'est un peu différent ; si l'on voit mon corps, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'une femme qui obtenait tout ce qu'elle voulait à travers ses charmes physiques... Chaque fois qu'elle fait quelque chose, il doit se dégager un pouvoir d'amour, car il ne suffit pas d'être belle pour faire passer l'érotisme. Ça n'avait plus rien à voir avec mon personnage dans *Le conformiste* où l'érotisme était bizarre et malsain. Chez Bolognini, l'érotisme est une chose naturelle, vitale ; chez Bertolucci, c'est très différent.

LUCHINO VISCONTI

J'ai rencontré Luchino Visconti grâce à Helmut Berger avec qui j'étais devenue amie sur le tournage du *Jardin des Finzi-Contini*. J'allais souvent chez Visconti, dans sa maison ; lui, était rarement là. En fait, je ne l'ai vu que deux ou trois fois. Et puis, un jour, il m'a demandé d'interpréter ce court passage dans *Violence et Passion*, un personnage qui, dans sa tête, était sa mère. Il avait d'ailleurs amené sur le tournage un pastel la représentant en demandant que je sois maquillée exactement comme elle. Ça devait être une question de ressemblance. Déjà, à cette époque, il était fatigué, mais toujours d'une gentillesse incroyable. Il marchait avec des béquilles et la première chose qu'il m'a dite a été : « Tu sais, mon corps ne suit pas, mais ma tête n'a pas changé ! ». Mon grand regret aura été de ne pas tourner *L'Innocente* que je trouve magnifique. J'aime infiniment ce film qui a pour moi une atmosphère extraordinaire.

UN CERTAIN CINÉMA D'AUJOURD'HUI...

Je n'ai pas une vie simple ; je suis en recherche perpétuelle. Je me bats aussi bien avec moi-même qu'avec les autres.

J'aime ma vie avec fureur, mais tous les jours je me pose des questions et j'ai très peu d'amis, qui sont généralement des artistes, parfois très durs avec les autres. J'évolue dans ce milieu car c'est celui qui m'est le plus cher. Je préfère cela aux gens qui font des concessions tous les jours, sans arrêt, et qui n'ont que leurs petits problèmes matériels ou d'amourettes. Il y a chez moi révolte, angoisse, bonheur, envie d'aller toujours plus loin, d'aimer, d'être aimée, d'être aidée à construire ; j'ai un mélange de grande nostalgie et de grande tristesse qui dépend de milliers de choses, de la nature comme de la recherche de soi. Dans 1900, j'ai essayé de mettre derrière chaque scène cette espèce de confusion, de perte d'équilibre, ce désespoir, cette incompréhension et en même temps cette fougue.

Dans la position où je suis, c'est-à-dire complètement en retrait par rapport au cinéma dit commercial qui se fait en France, je n'arrive pas à avoir d'affinités avec ces histoires simplistes, médiocres qu'on nous propose tous les jours, ces films aux dialogues vulgaires, ces histoires qui ne font absolument pas rêver... Le cinéma est un art facile à regarder (certainement plus que la peinture !) puisque ce sont des images qui défilent sous nos yeux et qui sont déjà inventées pour nous ; à partir de ce moment-là, je trouve lamentable de faire des choses médiocres qui sont l'image d'une époque où les gens ont des rapports qui manquent de noblesse, où l'argent est le nombril du monde, un monde de fourberies et d'hypocrisies. Alors, on fait des films sur des accidents de voiture ou les ruines qu'on va laisser derrière nous.

LILIANA CAVANI

Le film de Liliana Cavani a surtout trait à l'histoire de L.A. Salomé, femme écrivain

et psychanalyste qui a rencontré durant sa vie des êtres particulièrement tourmentés, fous et intelligents comme Nietzsche, Freud ou Rilke. Ce qui a intéressé Liliana dans ce film, c'est le fantasme du bien sur le personnage de Salomé, laquelle la passionnait de par sa liberté de pensée, son indépendance, son autonomie. C'est l'histoire d'un rapport entre trois êtres, une femme et deux hommes, une femme qui essaie à tout prix d'avoir un rapport autre que tout ce qui découle de l'amour physique, peut-être parce que l'amour lui fait peur de par ce qu'il entraîne. Bien sûr, ce rapport à trois qui pourrait être merveilleux, est pratiquement impossible à cause de la juxtaposition hommes-femme. Ça aboutit à quelques années où chacun a énormément apporté aux autres, mais ça se termine dramatiquement. Salomé, c'est un peu Liliana, ses problèmes avec un amour sensuel qu'elle refuse pour laisser place à l'intellectuel. En somme, elle préfère faire marcher sa tête que son sexe.

Dans *Portier de nuit*, j'avais aimé ce que la plupart des gens ont aimé, à savoir les rapports entre Dirk Bogarde et Charlotte Rampling, extraordinairement joués et filmés ; par contre, la toile de fond nazie m'avait gênée. Après ce film, j'avais entendu dire que Liliana était quelqu'un qui demandait beaucoup de ses acteurs, ce qui était à la fois terrible et fascinant. Mais sur ce film-ci, son dernier, elle a, paraît-il, été différente. J'ai découvert quelqu'un de très agréable ; elle est douce, facile à travailler, ouverte, avec une force de travail qui ne tient absolument pas compte des critiques qu'on lui fait. Elle n'hésite jamais et je trouve ça bien. On peut penser que c'est un scandale de faire un film sur la vie de Nietzsche, mais il fallait avoir le courage de le faire !...

Propos recueillis par
Dominique MAILLET



jacques tati

Aujourd'hui septuagénaire, Jacques Tati assiste à la reprise et au succès de ses premiers films. Il en prépare un nouveau. Son intention demeure la même : porter un regard ironique sur les absurdités dont les vies sont faites.

La Garenne-Colombes, une banlieue grise qui répond peu à son nom agreste. Le *Royal* affiche *Jour de fête*. Dans un immeuble moderne, des bureaux derrière des portes de verre. Un vieux monsieur, seul occupant des lieux, tassé sous une affiche de film d'horreur, grogne pour toute réponse : « *Je ne suis pas Jacques Tati !* » Celui-ci surgit à l'improviste et mène le visiteur à son bureau, décoré de diplômes encadrés, les récompenses que, de La Havane à Prague, de Cannes à New York, ses films ont obtenues. La maquette d'une petite maison, des jouets aux couleurs vives décorent les étagères. Tati, chemise à rayures grises, pantalon et chandail gris, cravate noire, replie son mètre quatre-vingt-dix sur une chaise de plastique noir.

Cinématographe : Le Figaro vient d'annoncer que vous alliez jouer dans le prochain film de Bolognini, *Humour noir*.

Jacques Tati : C'est une blague. Enfin, ils me l'ont proposé, mais moi je ne me vois pas du tout en train de faire ça. Pas du tout, du tout, du tout...

C. : Êtes-vous satisfait de la reprise de vos films ?

J.T. : Je serais difficile ! Pour des films qui ne sont pas passés depuis longtemps, de voir une nouvelle génération qui rit, on ne peut pas trouver mieux. C'est comme un peintre qui continue à vendre ses toiles.

C. : Est-ce que cela va vous permettre d'entreprendre un nouveau film ?

J.T. : Je ne sais pas, il faut attendre un petit peu pour le moment. Enfin les commanditaires sont contents. Je suis mieux vu dans les banques. Mais ce n'est pas grave. Ce qui est formidable, c'est que je reviens de Suisse, de Bâle : il n'y avait que des étudiants, je n'ai jamais entendu rire comme ça. Ils riaient bien plus qu'on ne riait quand le film est sorti.

C. : Cela vous a surpris ? - a surpris ?



J.T. : Oui et non. En principe, un artiste est un petit peu en avance. Ce n'est pas toujours bon de vouloir automatiquement plaire sur le moment.

C. : A leur sortie, vos films ont été bien accueillis ?

J.T. : Pas mal. Mais les gens vous mettent des étiquettes. Le facteur de *Jour de fête*, ils auraient voulu que ça continue toujours, que je continue à faire le facteur dans chacun de mes films.

C. : Les producteurs vous faisaient des propositions ?

J.T. : Des tas, mais j'ai tout refusé, ce n'était pas mon propos. Je suis un artisan, je voulais continuer à travailler à mon rythme, en prenant mon temps. Il y a des comiques, je ne vous donnerai pas de noms, vous les connaissez aussi bien que moi, qui tablent sur le fait que le public préfère ne pas être surpris, mais reconnaître ce qu'il aime déjà. Moi, ça ne m'intéresse pas. Les gens qui n'aiment pas mes films disent : « *Il ne se passe rien dans les films de Tati, on s'ennuie* ». Alors que ce que j'essaie de faire, c'est observer ce qui va de travers, pour que les gens le découvrent s'ils en ont envie.

C. : Quelle est votre méthode de travail ? Prenez-vous des notes, des croquis ?

J.T. : Les deux. J'écris et je fais de petits

dessins. Mais je ne suis pas bon dessinateur, et j'ai deux vrais dessinateurs qui font ce que je leur montre, ce que je leur demande.

C. : Chaque plan du film est dessiné à l'avance ?

J.T. : Non. Ce sont surtout les décors, mais cela forme un ensemble. Une idée évolue. Dans *Mon oncle*, la maison des parents ressemble à une tête, les deux petites fenêtres rondes font les deux yeux quand elles sont allumées et que le père et la mère sont derrière. C'est une chose qu'on voit souvent dans les bandes dessinées, avec une voiture : les phares font les yeux, le capot le nez...

C. : Vos films ont été présentés dans le monde entier, les réactions du public sont-elles différentes selon le pays ?

J.T. : Non, pas vraiment. Il y a un public pour mes films partout. Cela dépend plutôt du genre de spectateurs. Ce qui fait rire un fermier français fait rire un fermier allemand, et les étudiants japonais rient autant que les étudiants ici. Ce qui est merveilleux pour moi, avec mes cheveux blancs, c'est de faire rire des gens qui n'étaient même pas nés quand je tournais mes films.

C. : Cela tient peut-être au fait que vous prévoyez l'avenir ?

J.T. : C'est vrai que la Défense, aujourd'hui, je n'aurais plus besoin de la construire en studio... Playtime aurait coûté moins cher...

C. : Comment choisissez-vous les interprètes de vos films ?

J.T. : Je choisis des gens qui correspondent aux personnages, dont la personnalité m'intéresse. Qu'ils soient acteurs ou non. Dans *Playtime*, j'avais des garçons de café, des maîtres d'hôtel : j'ai pris moitié d'acteurs et moitié de vrais garçons de café, de vrais maîtres d'hôtel. Ils avaient fait cela du matin au soir depuis des années, leurs gestes étaient parfaitement au point. Pourquoi les remplacer par des acteurs à qui ils auraient dû montrer comment on s'y prend pour porter un plateau ? Les gens me retiennent par ce qu'ils sont.

C. : Vous-même, vous êtes devenu acteur alors que vous n'étiez pas un enfant de la balle ?

J.T. : Un enfant de la balle, c'était quelqu'un comme Buster Keaton. Il était sur scène depuis qu'il avait quatre ans, il savait tout faire. Ça explique son merveilleux jeu de jambes... Mais ce n'est pas parce que votre père est clown que vous devenez un



grand clown. Dans ma famille, j'ai pu avoir des ancêtres, aussi bien russes que français, qui avaient le sens de l'humour. Comme je faisais beaucoup de sport, j'ai commencé à faire des imitations de sportifs qui faisaient rire mes amis du Racing. Puis j'ai fait du music-hall. C'est une école formidable. Si quelque chose n'a pas fait rire à la séance de l'après-midi, vous le travaillez pour faire rire à la séance du soir. Et vous essayez de comprendre pourquoi ça a raté... Ensuite j'ai fait un premier court-métrage. Il était très mauvais. Un deuxième, il était encore mauvais. Un troisième, un petit peu moins mauvais. Un quatrième, ça commençait à s'améliorer... Mais les producteurs avaient peur de mes projets. Ils me disaient : « *Votre facteur, il faudrait qu'il lui arrive quelque chose, qu'il soit amoureux, qu'il se marie... Votre Hulot, il ne pourrait pas sauver un petit enfant en train de se noyer ?* » Et moi, ça ne m'intéressait pas, ce qui m'intéressait, c'était le regard de l'humoriste, qui change le regard des gens. Quand Hulot arrive dans un cimetière pendant un enterrement, ça devient gai, ça fait rire, les gens sont contents. Mais c'étaient des films que j'ai faits il y a vingt ans, il y avait encore des villages, des oiseaux, on pouvait aller à la pêche. Aujourd'hui, dans la forêt de Saint-Germain où j'habite, les arbres sont menacés par la pollution. On est en pleine confusion. C'est pour cela que j'ai choisi ce titre pour le film que je prépare : *Confusion*. Quand on va à une première, on voit des gens habillés de toutes les manières, il y en a qui ont des chemises ouvertes jusqu'au nombril pour montrer leurs poils, alors vous vous demandez : « *J'ai mis une cravate, est-ce que j'ai bien fait, est-ce qu'on a encore le droit de mettre*

une cravate ? » Les gens n'ont plus de directives, on leur a appris à consommer, alors ils consomment, ils achètent une voiture, un appartement, un poste de télévision, et plus question d'aller à la pêche... On ne sait plus qui est qui. On voit un type qui attend l'autobus. Mais une grosse voiture s'arrête, le type monte dedans et s'en va... Les hommes politiques font des discours. Ils n'ont même pas l'air de croire à ce qu'ils disent. Ils disent qu'ils vont faire ci et ça et dès qu'ils sont élus, ils s'empressent de faire le contraire. C'est la confusion partout, on ne sait pas ce qu'il faut faire à ses enfants. J'ai cherché un endroit où ce ne soit pas la confusion, je n'ai pas trouvé. Vous en connaissez un, vous ? Enfin c'est bien sérieux, ce que je vous raconte.

C. : Comment allez-vous transformer ces idées sérieuses en choses qui feront rire ?

J.T. : Dans tout film comique, il y a toujours une construction dramatique. Tous les comiques sont des contestataires. S'ils approuvaient tout, il n'y aurait pas de parodie. Donc c'est automatiquement basé sur un drame. On peut retourner les vacances d'Hulot en en faisant un film très dramatique. Vous voyez des gens incapables de prendre des vacances, complètement désorientés. Ce n'est pas pour ça que les gens ne rient pas dans *Les vacances d'Hulot*. Mon oncle aussi peut être un film très dramatique. Un gosse qui s'embête chez lui, dont les parents ne s'occupent absolument pas. C'est une construction dramatique, par l'observation des défauts des uns, des défauts des autres. Jour de fête peut être un affreux mélo : un facteur peut se tuer en voulant aller aussi vite que les Américains. A partir du moment où un film

passer sur la poste en Amérique, et où tout le monde le met en boîte, ce qui est le cas avec les forains, dans le patelin tout le monde le prend pour un simpliste, il peut finir par faire une chute mortelle. Les gens peuvent être encore plus méchants. Ici ils le font avec une certaine gentillesse. C'est un genre de farce, mais ça peut aussi ne pas être une farce, ça peut être la démolition d'un facteur. Ça peut s'appeler aussi *Jour de fête*... Mais les choses que ça raconte, je ne dis pas qu'elles sont passionnantes, mais elles sont basées sur une certaine vérité, puisque si aujourd'hui je vous repasse *Mon oncle*, un jeune cinéaste peut se servir du scénario pour faire un film actuel. Ça passe la rampe...

Un petit garçon de cinq ou six ans fait irruption dans le bureau. En zozotant, il remercie Tati pour l'affiche qu'il lui a donnée.

Tati : Tu veux que je te la signe, c'est ça ?

Le petit garçon : Non, je l'ai déjà collée.

Tati : Et où l'as-tu mise ?

Le petit garçon : Dans les W.C.

La réponse de cette toute nouvelle génération de spectateurs fait rire Tati. Pour finir, c'est lui qui pose les questions : « *Avez-vous vu le Casanova de Fellini ? Il faut que j'aille le voir.* »

En partant, on ne peut s'empêcher d'imaginer un duo Tati-Fellini, Don Quichotte et Sancho Pança.

Propos recueillis par
Bruno VILLIEN

les vacances de monsieur hulot

Réalisation : Jacques TATI.

Scénario : Jacques Tati, Henri Marquet.

Photographie :

Jacques Mercanton, Jean Mousselle.
Mus. : Alain Romans.

Interprètes : Jacques Tati, Nathalie Pascaud, Louis Perrault, Michèle Rolla, André Dubois, Valentine Camax, Lucien Frégis, Marguerite Gérard, René Lacourt, etc...

Entre la fête villageoise et les loisirs implacablement organisés de Playtime, Les vacances de M. Hulot marquent une étape ambiguë. Comme Jour de fête, avec la campagne endormie que bouleverse l'arrivée des forains, le film commence par une rupture : aux vagues qui déferlent sur les rochers succède la ruée cacophonique des touristes. Même cadre provincial, même économie saisonnière. Mais le rythme est tout autre : à l'explosion du jour de liesse populaire correspond la monotonie des vacances bourgeoises. Alors que le village était fondé sur la parole et la plaisanterie, la petite plage n'a qu'une vie précaire et artificielle.

Ici les mots n'ont plus de sens. Le haut-parleur nasillard de la gare de correspondance marque l'arrivée dans un monde babelisé. La parole répète au lieu de lier. Ce ne sont que banalités de voisins de table, bavardages féminins, monologues tautologiques, haine grommelée entre le patron et le serveur, bruits amortis mêlés aux voix déformées. Le discours du monde extérieur ne trouve pas de destinataire : les cours de la bourse se déversent sur les enfants, la harangue radiodiffusée d'un ministre ne perturbe pas les joueurs de cartes. Au silence gardé dans la salle à manger s'oppose le jaillissement des commandes qui fusent en voix off du côté des cuisines.

Dans ce monde clos sur lui-même — « L'Hôtel des Vagues appareille comme un navire pour la traversée de l'été », écrit Julien Gracq dans Un beau ténébreux, qui se situe sur la même "côte sauvage" —, Tati introduit un schéma initiatique. Comme dans les romans de chevalerie, il ne manque que le hennin à la belle blonde aux macarons pour être la Dame à la tourelle. La ruée des vacanciers vers la

mer prend l'allure d'une quête. Hulot, chevaleresque et justicier, affronte des épreuves pour séduire la Dame, sous l'œil vigilant du dragon, la mère. Ses vacances deviennent les travaux d'Hercule. Chaque épreuve nouvelle forme un sketch, chaque sport une initiation ratée. Le comique naît de ses échecs (comme marin, cavalier...) ou de ses succès immérités (au tennis). Les deux protagonistes ont leur hymne musical qui sert de leitmotiv ; la romance pour la jeune fille, le jazz pour Hulot. Un bal masqué révèle leur moi profond. Ils sont les seuls à se déguiser. Hulot se voit en pirate, sa Dame en Colombine. Mais, fidèle à l'amour courtois, il ne saurait effleurer sa cavalière dont le dos nu l'embarasse jusqu'à ce qu'il découvre une minuscule bretelle.

Hulot reste extérieur au groupe. Il est le perturbateur au milieu des adultes qui jouent aux petits baigneurs, mais trouve une complicité naturelle avec les enfants, sérieux et adroits. Sa seule amie est une vieille Anglaise non-conformiste qui arbore une visière à filet et ne dit pas un mot de français. Le groupe se referme sur lui. Il est vrai que Hulot y fait irruption comme un courant d'air et ne cesse de brouiller les cartes, au propre et au figuré. Le seul moment d'intégration repose sur un malentendu : dans la scène du cimetière, sa poignée de main à l'un de ses dépanneurs déclenche les condoléances. Assailli de tous côtés, il est ravi de tant de cordialité.

L'hôtel vit des vacances organisées, rythmées par les marées et les repas annoncés par une clochette. Les petits bourgeois, livrés à leur vide intérieur, ont besoin d'être encadrés — par le patron qui les surveille d'un air suspicieux, par le moniteur de culture physique, par le "commandant" qui organise un pique-nique comme une manœuvre de cavalerie. C'est le temps de l'inutilité où tout tourne à vide. Comme les mots privés de toute signification, les gestes sont vains. L'activité devient un va-et-vient stérile : échange de cartes ou de balles, ronde routinière des promenades. Le mari taciturne rejette aussitôt les coquillages que sa femme vient de ramasser.

Seul Hulot détraque ce vide si bien agencé. Lui qui se perd et arrive toujours en retard, il ne met jamais ses pieds dans les pas des autres et laisse sur le tapis de l'hôtel ou sur le sable une empreinte unique et fantaisiste. Sa présence seule subvertit les rites et déclenche un feu d'artifice inopiné : Hulot devient la fête dans le monde de l'anti-fête.

Emmanuel DECAUX



Les seuls à se déguiser.

muriel

Réalisation : Alain RESNAIS

Scénario et dialogues : Jean Cayrol

Images : Sacha Vierny

Musique : Hans Werner Henze

Avec : Delphine Seyrig, Jean-Pierre Kérien, Nita Klein, Jean-Baptiste Thierrée, Claude Sainval, Laurence Badie, Jean Dasté, Jean Champion.

Tous les films d'Alain Resnais sont des monuments contre l'oubli. En 1963, *Muriel* mêlait le passé brûlant de la guerre d'Algérie aux souffrances plus lointaines de la seconde guerre mondiale. Maintenant, que les passions sont éteintes et les souvenirs refroidis, que de nombreux jeunes n'ont pas connu la France en guerre, il faut voir comment ce film a subi l'épreuve du temps. Le temps d'un retour dans Boulogne déconstruite, Alphonse n'arrive pas à se souvenir de son grand amour pour Hélène en 1939. Bernard, le jeune homme de retour d'Algérie, a une passion du passé différente. Il refuse d'oublier le martyre de Muriel, la petite Algérienne. Son laboratoire de cinéaste amateur est une allégorie de la mémoire et de l'archive collective. C'est là qu'il développe et monte des images qui sont autant de preuves accablantes. Ce justicier frémissant tue finalement le bourreau de Muriel.

Que sa caméra scrute la toile de Picasso sur Guernica, les débris d'Hiroshima, les vestiges des camps, Resnais n'a cessé de fouiller dans nos blessures. On perçoit mieux maintenant quel est cet art si particulier du travelling. Ce n'est pas comme chez Visconti la bouffée chaude et romantique du souvenir dans les couloirs et les greniers de l'enfance. En douceur, au son d'une petite musique où grelotte toute l'espérance humaine, Resnais nous entraîne au plus profond de l'horreur. Le travelling est ici une sonde glacée, hallucinante, insupportable. Resnais est notre Goya, notre Jacques Callot, qui, par la passion du souvenir et de la lucidité, nous montre, jusqu'au morbide, la folie de notre époque. On se souvient dans *Nuit et Brouillard* du gros plan du mort aux yeux grands ouverts. Dans *Muriel*, le petit film maladroit de Bernard sur l'Algérie et particulièrement les travellings lents sur les gamelles militaires remplies de ragoûts douteux et rouges, résument toute l'atrocité de la guerre. A Boulogne, la déportation est encore partout inscrite dans la chair. Chez Resnais, la rare jubilation des corps dans *Hiroshima* et *La guerre est finie*, n'est elle-même que l'envers de la souffrance. Les visages sont toujours



austères, défigurés par le temps et les épreuves : Sacha Pitoeff dans *L'année dernière à Marienbad*, Emmanuelle Riva tondu dans *Hiroshima*. Dans *Muriel*, Bernard a les yeux angoissés de celui qui pour toujours en a trop vu. Jean Dasté fait une apparition fantomatique sur la falaise. C'est le fou qui demande « un mari pour sa chèvre », un rescapé irrécupérable.

Avec *Muriel*, Resnais réalise son projet de ciné-opéra, c'est-à-dire d'art total. La musique envoûtante de Hans Werner Henze et le très beau texte de Jean Cayrol sont écrits pour le film. Les aigus de Rita Streich ponctuent les grandes scènes et les crises que Resnais domine avec une maîtrise digne de Renoir ou de Visconti. Les dialogues sont des récitatifs et des duos parce que les acteurs poussent leurs voix vers le chant dans des intensités que la phonation ordinaire refoule. Par des chevauchements, des entrelacs, des morcellements de paroles (par exemple au café les dialogues Ernest/Alphonse, Bernard/Hervé), le film produit une musique profonde. Les objets et les lieux choisis et cadrés dans une recherche sur-réaliste de l'étrange, créent un espace onirique et mental : l'ancienne gare, le paquebot qui passe lentement dans le port, Boulogne la ville martyre comme Hiroshima (« L'argenterie avait coulé sur le sol ») avec ses vitrines neuves, ses îlots intacts de maisons anciennes et ce jardin où se réfugie Hélène, plein de plantes bizarres comme une toile de Rousseau. On ne saura jamais ce qui s'est passé pendant « la soirée de juin 39 ». Seul le dernier plan nous apprend que Simone est vivante.

Même à l'heure des bilans, les mensonges empêchent encore que les malentendus anciens ne soient levés. Le « Boulogne Song » de Resnais est un lamento douloureux sur le temps qui passe.

Avec Hélène Aughain, Delphine Seyrig fait une des plus étonnantes compositions de sa carrière. C'est une paumée du temps qui a des trous de mémoire, perd ses clefs, mais somme Alphonse, qui ne finit jamais ses phrases, de recomposer le passé (« Mais enfin, c'est bien nous qui nous sommes aimés... Je vous en veux de tous ces souvenirs »). Avec son grand chapeau et ses manteaux lourds, Hélène, l'antiquaire, est une toquée fascinante qui campe, sans s'installer jamais, dans des meubles à vendre. L'appartement mêle le néon, le contre-plaqué, le feu de bois électrique aux objets de prix. Hélène aime réunir son monde. Elle n'a pas de Schweppes chez elle, mais du muscat. Elle sait préparer le homard. Autour d'elle cependant les amis joyeux semblent perdus, comme les personnages de *L'Ange Exterminateur*, sur un radeau à la dérive. Delphine Seyrig a des trouvailles magnifiques dans les intonations et les gestes (quand elle sèche dans la rue son vernis à ongles en écartant les bras, quand elle passe du rire à l'explosion des pleurs). Hélène est un grand albatros qui se débat et se noie dans la marée gluante de ses souvenirs. Revoir *Muriel*, le temps d'un retour, c'est découvrir le grand cinéma fantastique d'Alain Resnais.

Jean-Claude BONNET

le dernier nabab

Réalisation : Elia KAZAN.

Scénario : Harold Pinter, d'après le roman de Francis Scott Fitzgerald, *The last Tycoon*.

Photo : Victor Kemper.

Musique : Maurice Jarre.

Production : Sam Spiegel.

Interprètes : Robert de Niro, Tony Curtis, Robert Mitchum, Jeanne Moreau, Jack Nicholson, Donald Pleasence, Ray Milland, Dana Andrews, Ingrid Boulting, Theresa Russell.

Le Nabab selon Fitzgerald est l'avatar moderne du héros romantique. Homme riche ou puissant, symbole enviable d'une matérialité reconnue par tous. Homme jeune, disponible, objet de désirs. Issu de nulle part, sans liens, sans références. Sa richesse, son pouvoir sont un mystère : hissé sur un piédestal par un olympe incertain, il est atteint d'une mélancolie mortelle parce qu'il vit séparé des hommes ; il domine le monde des objets, il s'installe dans un décor et, dans cette solitude, il est déjà en contact avec un au-delà qui l'attire comme le vide. Monroe Stahr arpente Hollywood comme un désert.

Ce nabab ne se comporte pas comme un sultan. Il fuit les courtisanes comme les plaisirs. Ce jeune producteur talentueux règne sur un studio hollywoodien du début des années trente. Les studios de Monroe Stahr sont le pendant de la villa de Gatsby, autre héros de Fitzgerald, énorme volume de pierre qu'une foule d'invités inconnus animait en une étrange litanie de fêtes. Monroe Stahr semble être lui aussi l'hôte des techniciens et des artistes qui encombrant les plateaux du tournage ; il est leur dieu énigmatique, proche et lointain, impérieux et sensible, puissant et fragile.

Les héros de Fitzgerald font penser à des toiles de Chirico, silhouettes minuscules mais rigides placées au carrefour d'architectures dont la perspective souligne la démesure. Ce sont des automatismes dont le ressort va se casser. Monroe Stahr est une merveilleuse mécanique intellectuelle, un jeune prodige capable de dominer la machinerie hollywoodienne, d'écouter les récriminations d'une star hystérique, de mater les vieux renards de la finance, de décider des goûts du public, d'imposer un metteur en scène, de couper un film, d'opposer un ordre à chaque imprévu.



Mais c'est un dompteur fatigué que les jeux du cirque n'amuse plus.

Robert de Niro illustre au mieux ce personnage double ; son impassibilité suppose à chaque instant un jugement, un recul : dans l'agitation hollywoodienne, il est à la fois le deus ex machina et la statue du Commandeur. Il a tout compris : la logique d'un système à son apogée et ses misérables exigences. Il est de ceux qui savent comment on fabrique les rêves. Mais il sait aussi sacrifier les hommes ou les flatter, ce qui est la même chose. Sacrifier un écrivain qui ne sait pas devenir un gagman, ou réconforter la vedette qui s'inquiète de son maquillage avec l'angoisse particulière aux acteurs. Il associe la jeunesse à une lassitude qui révèle une certaine absence dans le regard. Il y a peu d'éclats dans ce film de Kazan et la chute finale s'opère presque en silence : ce n'est pas un assassinat mais un enterrement. Le dernier nabab a perdu son pouvoir miné

par les syndicats et la finance new-yorkaise : une industrie s'organise. Mais ce n'est que le signe d'un échec, jamais le cadre d'un combat.

Elia Kazan s'est davantage consacré à la mise en place d'une composition en « abyme », c'est-à-dire du jeu constant entre la réalité et le reflet. Au mélodrame joué par les acteurs en tournage se superpose le drame d'amour vécu par Monroe Stahr avec une jeune femme — Kathleen (Ingrid Boulting) — qui semble plus une apparition qu'une réalité et qui, de plus, évoque l'image de la star disparue dont le producteur reste inconsolable. Aux décors des studios répondent les fondations de la maison que Stahr se fait construire, admirable lieu scénique dont l'océan souligne la précarité. Correspondances qui vont jusqu'à la prescience puisque Monroe Stahr vivra dans ses détails une scène d'un qu'il avait imaginée et mimée dans son bureau pour l'édification d'un scénariste récalcitrant : en quelque sorte, le héros chorégraphie son destin.

Avec une sorte d'acharnement aveugle, il tente de mettre en scène sa vie privée, il devient le propre consommateur des rêves qu'il fabrique en idéalisant Kathleen surgie brutalement d'un monde étranger et qui bientôt lui échappe : elle fascine comme la star le spectateur, image fuyante qu'il voudrait retenir comme pour lui insuffler la vie.

Appliquée à une production comme *The Last Tycoon*, la démarche habituelle d'Harold Pinter, le scénariste, représente encore un modernisme qui résiste efficacement aux tentations de la reconstitution anecdotique d'une époque révolue. Le héros existe autant par ses hésitations, ses manques, que par ses actes. Tout l'effort vise à étayer une psychologie du comportement : la réalisation y contribue très classiquement par le recours constant à l'ellipse compensée par l'addition de nombreuses scènes. On sait que le discours d'Harold Pinter fréquemment défini comme une sous-conversation, est avant tout une méthode pour débusquer une réalité présente. Le roman de Scott Fitzgerald, inachevé et désordonné, est ainsi transposé en scénario logique ; la fêlure originelle du personnage central est rapidement délimitée. Ce film est aussi le résultat d'un compromis : l'énigme y fait place à une brillante évidence.

Denis OFFROY

l'une chante, l'autre pas

Réalisation : Agnès Varda.
Scénario et dialogues : Agnès Varda.
Photo : Charlie Van Damme.
Montage : Joëlle Van Effenterre.
Son : Henri Morelle.
Musique : Les Orchidées, Wertheimer.
Interprètes : Valérie Mairesse, Thérèse Liotard, Robert Dadiès.
Production : Tamaris Films / I.N.A.

Agnès Varda nous raconte une histoire : l'histoire d'une amitié entre deux femmes. Comme toute histoire, celle-ci s'inscrit dans le temps. Déjà, le titre même de *Cléo de 5 à 7* réunissait en lui-même ces deux thèmes majeurs que sont pour Varda le Temps et la Femme.

L'histoire de Pomme et de Suzanne est jalonnée de quelques dates importantes : 1962 est l'année de leur rencontre ; 1972 l'année de leurs retrouvailles devant le tribunal de Bobigny (« La jeune fille fut acquittée. Ce fut le début d'une série de réformes », dit la narratrice en voix off) ; 1974 : accouchement de Pomme ; 1976 : épilogue. Le lien entre ces différentes étapes est établi par un commentaire en voix off de la narratrice ou des protagonistes qui nous lisent leurs lettres. Car un pont aérien épistolaire s'établit entre ces deux femmes. Après s'être rencontrées à Paris, elles poursuivent chacune leur chemin à leur manière : Suzanne refait sa vie à Hyères, tandis que Pomme sillonne les rues et les routes pour le plaisir de chanter ; entre-temps, elle aura goûté les plaisirs iraniens et les servitudes du couple déjà installé. La lecture des lettres par les auteurs — non par les réceptionnaires — est non seulement un procédé narratif, mais aussi la matérialisation sonore des confessions intimes de chacune. Certes, les cartes postales de Pomme à Suzanne ne constituent pas des viols permanents de sa conscience, mais, à chaque fois, un pan du voile de sa vie privée est levé, l'essentiel est dit, bien que non exprimé. L'essentiel pour Pomme pourrait se résumer à la simple adresse de Suzanne, sans texte. Le geste de timbrer une carte postale constitue sa confession suprême, l'acte d'amitié le plus pur : penser à l'autre suffit. Suzanne, au contraire, lui écrit toujours de très longues lettres où la narration proprement dite de ses semaines et des mois écoulés s'effectue en bon ordre, méthodiquement. Suzanne raconte à Pomme l'histoire de sa vie, son retour à Soissons, son expérience à l'usine de jouets (« j'étais acceptée par la famille des femmes »), le départ à Hyères, l'ouverture du centre de Planning Familial, ses passades avec un officier de marine de Toulon (« il me sautait dessus et me sautait bien »), et enfin sa rencontre et son mariage avec Pierre Anbanel.

La narration directe par les personnages confère au film son ouverture, sa simplicité, son émotion. Le film de Varda est une mise à nu publique, presque indécente, une désacralisation, un cri sans pudeur ni honte d'amitié, voire de solidarité amoureuse. Tout est ouvert, tout est dit, tout est montré (ce film d'amour sur l'amour de la vie ne comporte aucune « scène d'amour ») : « Suzanne, c'est comme l'amour, mais sans salade », dit Pomme à son ami Dariouche. Le film de Varda est à l'image de Suzanne : sans artifice.

L'une chante, l'autre pas séduit par sa construction. Si les années ponctuent l'histoire, l'histoire de ces deux femmes prend sa liberté par rapport aux années. Varda s'est donné un cadre narratif daté, mais évolue très librement à l'intérieur de ces tranches d'années. En 1962, Suzanne a 22 ans, vit avec Jérôme dont elle a eu deux enfants. Pauline — qui ne s'appelle pas encore Pomme — a 17 ans et rêve d'être chanteuse, d'avoir une vie libre, « décoiffée ». Après le suicide de Jérôme, Suzanne descend à Hyères. Pomme file le parfait amour avec Dariouche et l'épouse en Iran. Lorsque Pomme et Dariouche se séparent, Suzanne se remarie. Lorsque Suzanne apprend à Pomme qu'elle ne veut plus avoir d'enfant, Pomme est sur le point d'accoucher. « Nous le ferons ensemble, celui-là », lui dit-elle. L'une chante, l'autre pas, mais l'harmonie musicale existe cependant. L'une est guitare, l'autre est pincement des doigts sur les cordes. Le silence épouse la parole, le rouge le noir, l'action la réaction. Pomme et Suzanne sont deux forces égales et opposées qui s'annulent pour donner naissance à l'équilibre, premier et ultime défi à la pesanteur ; chez Calder comme chez un Kouros, l'harmonie suppose l'équilibre.

L'analyse de la relation Suzanne-Pomme et, partant, le propos de Varda, ne se limite pas à ce fil invisible qu'est l'amitié. Toutes deux manifestent la même volonté d'être femme. Si le film de Varda est un hymne à l'amour et à la vie, il est aussi manifeste politique. Non pas qu'il profère des slogans de droite ou de gauche — à nous de juger — mais parce qu'il constitue une affirmation très nette du droit de la femme à disposer d'elle-même, à s'auto-prophète des slogans de droite ou de gauche — à nous de juger — mais parce qu'il constitue une affirmation très nette du droit de la femme à disposer d'elle-même, à s'auto-déterminer, non plus en fonction des désirs de l'homme — qu'il soit mari, amant ou concubin — mais en fonction de sa volonté propre. Ce libre-arbitre (scène de Pauline avec son professeur de philo) passe nécessairement par la liberté économique de la

femme : Suzanne apprend à taper à la machine, tandis que Pomme manifeste son autonomie par l'errance et le nomadisme.

Dans la géométrie euclidienne, deux parallèles se rejoignent à l'infini. Si l'épilogue ne constitue pas encore le point de jonction des destins de Suzanne et de Pomme (peuvent-ils se rejoindre un jour ?), le montage de Varda met constamment en parallèle ces deux femmes. Nous avons vu que le scénario alterne les tranches de vie et les tranches de temps. D'une façon plus précise, quelques plans et séquences sont révélateurs de la symbiose qu'a voulu effectuer Varda. Lorsque Suzanne rentre de Suisse, elle monte péniblement l'escalier. Plan fixe sur une porte qui va s'ouvrir : c'est Pauline qui rentre chez elle. Dans la grande tranche de vie que constitue le retour de Suzanne à Hyères après le procès de Bobigny, nous assistons aux souffrances parallèles des deux femmes : Suzanne chez ses parents à Soissons (« Comment raconter ce qui est immobile et glacé ? » ; cette phrase s'accompagne de plans fixes sur un arbre mort, une terre labourée et inerte, un abreuvoir gelé. Rappelons que ces trois plans fixes succèdent à un travelling continu à trois éléments : rideau de fer du magasin de Jérôme, parois métalliques des wagons, palissade grise et Pomme à Amsterdam pour se faire avorter (« On était dans le même bateau », dit-elle pendant que le bateau-mouche sort de l'obscurité d'un pont pour retrouver la lumière du canal). Plan fixe de Pomme, les yeux humides, dans le train Amsterdam-Paris. Puis, plan fixe de Suzanne dans le train Paris-Hyères. La juxtaposition de ces deux images souligne davantage l'identité des destinées plutôt que l'éloignement géographique ; donc la séparation des êtres. Citons enfin la scène où Pomme et Dariouche farcissent un poulet, tandis que Suzanne demande à sa fille de vérifier « si le poulet est cuit ». « C'est cuit », répond Pomme en apprenant le refus de subventions pour son spectacle, comme si elle avait entendu la question de Suzanne. Magie du montage, annihilant les distances comme la télépathie le langage.

L'épilogue (1976) nous ramène à la réalité. Celle du temps. Du temps qui passe. Varda ne sourit plus. Sa voix est enrouée. Les personnages se retrouvent pour les vacances. Quelques semaines seulement. Après, ils repartiront, chacun de leur côté. François II et son fils Zorro, Pomme et sa fille Suzanne ; peut-être aussi Marie, la fille de Suzanne, avec Théotime-son-amant intime. Marie a 17 ans, l'âge de Pauline en 1962 lorsqu'elle rencontra Suzanne. Plan fixe sur Marie.

Charles BECHTOLD

ADOPTION de Marta Meszaros, avec Kati Berek, Laszlo Szabo, Gyöngyvér Vigh.

Un désespoir trouble, comme le jour blême qui réveille Kata (Kati Berek), comme les eaux de la rivière qu'elle aperçoit de sa fenêtre, derrière l'écran de branches chétives attendant que la montée de sève fasse éclater les bourgeons. Marta Meszaros ne quitte plus des yeux ce personnage insatisfait, en des séquences où les rapports sociaux, les côtoiements de routine sont un *no man's land* glacé et maussade, tandis que le rapprochement des épidermes que figurent les gros plans valorisent et glorifient une tendresse enfantine perdue.

La référence métaphorique à la nature accompagne le plaidoyer ontologique, l'enveloppe comme une peau, une peau qui

va palpiter à fleur de pellicule. Le grain de peau recompose une structure atomique de la vie, chargée positivement de l'énergie de désir. Il manifeste la même indéniable évidence que la lettre volée qui attend d'être découverte, sa vérité désarmée brouille les pistes d'une recherche méthodique et stupide.

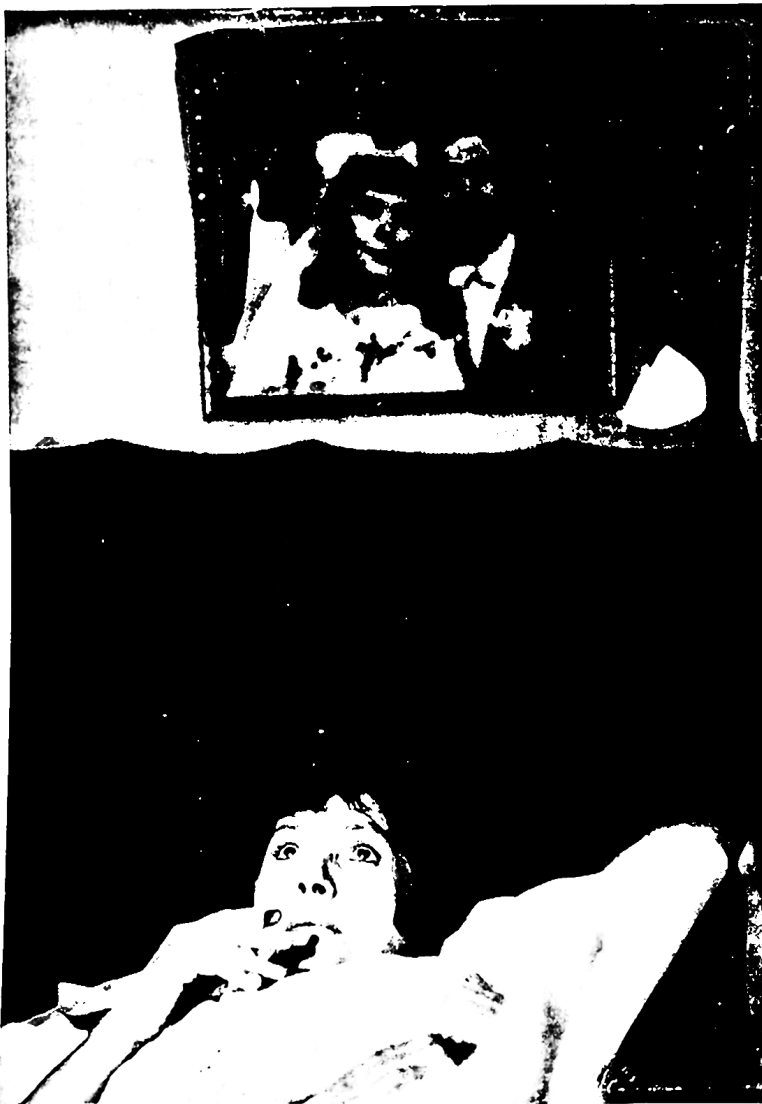
La solitude des protagonistes est administrée par une bureaucratie bienveillante, consciencieuse mais aveugle, préoccupée de gérer le bonheur socialiste en distribuant doctrine, bons conseils et biens de consommation. Son discours rassurant est anesthésie et censure, empêche que se développe tout autre mode de communication, tout autre expression du besoin.

Chacun traque le désir de l'autre, essaie de l'arracher au silence. Kata veut un enfant de l'homme avec qui elle a une aventure, Anna, jeune délinquante placée

dans un "home" de l'éducation surveillée veut retrouver sa liberté. L'une et l'autre conjuguent leurs espérances illusoires jusqu'à l'échec. Kata adopte un gosse comme on achète un poste de T.V. Anna épouse son petit ami et la noce lugubre, déprimante, laisse présager une union lamentable.

Leur geste volontariste garde néanmoins valeur d'exemple. Marta Meszaros tient son appitoiement à distance : on ne surmonte pas son cafard en caressant des chimères, réaliser ses rêves c'est aussi accepter un résultat concret décevant mais mositif dans le sens de l'acquis, dans l'apprentissage de la lutte. Le lyrisme des images ne renvoie pas à un idéalisme du propos : *Adoption* se contente d'homologuer le gaspillage de virtualités prometteuses, mais refuse l'apologie d'une révolte existentielle.

Jean-Louis LEDERLE



Adoption.

L'HERITAGE (L'eredità Ferramonti), de Mauro Bolognini, avec Dominique Sanda, Anthony Quinn, Adriana Asti, Fabio Testi, Luigi Proietti.

L'idée reçue qui fait de Bolognini un "petit maître", un "sous-Visconti" devrait définitivement s'effacer avec *L'héritage*. La résistible ascension d'une petite bourgeoise ambitieuse qui utilise comme marchepied la famille Ferramonti permet à Bolognini d'évoquer la Rome de 1880. Une bourgeoisie nouvelle faite de Piémontais — les particularités régionales jouent un grand rôle ici — spéculent sur la nouvelle capitale. Le Tibre à régulariser est une source d'adjudications et de profits. Entre les gens au pouvoir et les arrivistes, la corruption tisse un réseau de complicités. Entre le père Ferramonti, boulanger enrichi (Anthony Quinn) et ses enfants, Mario, Bel-Ami jouisseur (Fabio Testi), Pippo aux ambitions mercantiles (Luigi Proietti) et Teta (Adriana Asti) mariée à un fonctionnaire, il n'y a que haines et jalousies. Contre eux, la jeune femme de Pippo, au prénom trompeur, Irène (Dominique Sanda) mène une lutte mortelle à qui gagnera le magot, l'héritage — "i soldi", mots qui reviennent en refrain obsessionnel. On reconnaît un thème cher à Balzac, à Maupassant, à Zola : la bourgeoisie s'enrichit en détruisant la cellule familiale sous couvert de la glorifier. Bolognini mène son film avec maestria, alternant les scènes intimistes et les morceaux de bravoure. Les courses de chevaux, le bal masqué rappellent Manet et Jean Béraud. Mais la beauté des images d'Ennio Guarnieri n'est pas gratuite, elle souligne l'âpreté des rapports entre les personnages, tandis que la somptuosité des décors donne à voir l'ascension sociale dans des milieux différents, des boutiques aux grands bourgeois. Les personnages sont-ils bons, sont-ils méchants ? Que l'on se pose la question devant une telle brochette de monstres prouve que Bolognini a réussi un tour de force : rendre attachant ce noeud de vipères... C'est qu'il débusque, derrière la cruauté, une immense solitude. Ceux qui triomphent à la fin, dérisoirement, ce sont Teta et son mari, parce qu'ils forment un couple, uni

sans doute par le mépris, mais uni. Bolognini, qui a toujours su choisir et diriger ses interprètes, ses comédiennes en particulier, donne ici son meilleur rôle à Dominique Sanda. Sourire modeste et regard implacable sous sa voilette, elle fait une superbe composition, digne de la Bette Davis des années trente. A ses côtés, Anthony Quinn et Adriana Asti sont parfaits de noirceur pitoyable. Même Fabio Testi convainc... La musique d'Ennio Morricone pastiche Verdi efficacement. Seuls les sous-titres pèchent par anachronisme, les niveaux de langue n'étant pas respectés. On a ainsi la surprise de lire "vache" quand les dialogues font entendre "venenosa"...

Bruno VILLIEN

FERDINAND LE RADICAL (Der Starke Ferdinand), d'Alexander Kluge, avec Heinz Schubert, Verena Rudolph, Joachim Hachethal.

Alexander Kluge présente ce film comme une comédie : ce n'est pas le moins étonnant, car Ferdinand n'est pas plus drôle que Bouvard et Pécuchet. Au contraire, il serait plus sinistre encore : non seulement il échoue obstinément dans tout ce qu'il entreprend, non seulement il recommence avec la force de volonté et l'idée fixe d'une fourmi, montrant déjà par cette répétition inlassable tout son goût pour la mort, mais en plus son activité de prédilection — contrôle et surveillance — est franchement lugubre.

Comme dans le livre de Flaubert, où le sujet est résumé dès les premières pages — la suite ne nous « apprendra » plus rien —, la voix off du début classe définitivement le personnage plus qu'elle ne l'annonce — cette voix, d'une neutralité scientifique, accompagne une suite de plans fixes de Ferdinand Rieche (Heinz Schubert), dont la juxtaposition bout-à-bout agit cette tête en gros plan des mou-

vements saccadés d'un ménate. Tout est dit : Kluge n'a plus qu'à mettre en scène les détails qu'il a engrangés au cours de son enquête, et à les ordonner avec soin — encore que tous ces événements soient en réalité interchangeables.

Le mouvement du film est l'évolution de la perception du personnage, présenté comme résolument borné et antipathique. Petit à petit, et sans modifier ce jugement de valeur, la succession des faits montrera comment le radicalisme de Ferdinand réagit souvent à l'instar d'autres idéaux. Les buts changent, la sincérité, ou la naïveté, reste.

Le dernier geste de Ferdinand — attentat contre le ministre — n'est pas à proprement parler celui d'un révolutionnaire, mais plutôt celui d'un externe, un individu exclu de la société parce qu'il pense cette société autrement qu'elle est réellement. Ce qui pourrait l'amener, dans d'autres circonstances, à la changer.

Et lors de cette dernière scène, c'est le journaliste et non Rieche qui est l'âne. La réflexion philosophique du policier — l'incertitude dans le sens d'une action introduit une incertitude dans l'action elle-même — pour tautologique qu'elle puisse paraître d'une certaine façon, est bien entendu encore très éloignée de ce que comprend le journaliste — « Pourriez-vous exprimer ça plus clairement ? » —, et même de ce qu'il peut attendre — « Vous aviez peut-être des raisons politiques ? ». Le petit-bourgeois, ce n'est pas Ferdinand, mais plutôt les auditeurs de ce journaliste. Ferdinand, lui, suit l'exigence d'une logique dont les conséquences extrêmes le conduisent à une différence.

Travail occasionnel d'une esclave avait encore quelque chose d'un romantisme mou et informel. Ferdinand le radical fait un grand pas dans une direction mieux formulée et, sans doute, plus intéressante. On attendra une prochaine réalisation en espérant l'aboutissement de ce style flaubertien.

Pierre JOUVET



Ferdinand le radical.



ENQUÊTE SUR LA SEXUALITÉ (Comizi d'amore), de Pier Paolo Pasolini.

Comizi d'amore, en dépit de la traduction française de son titre (*Enquête sur la sexualité*), n'est nullement un interrogatoire sociologique ou une froide investigation de la réalité italienne : bien plutôt de libres propos sur l'amour, une interrogation passionnée, où il s'agit moins de sonder les reins que de découvrir les visages, de faire parler les corps. Dialogue multiple : conversation en Sicile, paroles d'ouvriers après l'usine, bavardage auprès des baigneuses du Lido ; dans la rue ou sur les plages, parmi les oliviers, Pasolini tend son micro aux prostituées du boulevard, aux enfants qui passent, au paysan qui laboure sous la lumière du Sud...

Sans doute, une inspiration "rationnaliste", une problématique nette semblent guider la construction du film : l'Italie de 1963 se lance avec frénésie dans l'ère de la consommation ; le boom économique, la diffusion des idées ont-ils ébranlé les schémas traditionalistes qui régissaient la vie du sexe, pris dans les réseaux serrés de la Famille, de l'Eglise et de la Loi, avec la Maison close pour institution complémentaire ? On a fermé les maisons, mais les problèmes demeurent et, obstinément, toutes les réponses restent données en termes de droit ; nulle effusion, nulle explosion. En guise de commentaire, Pasolini s'est adjoint un psychanalyste de service assez falot, rapidement silencieux. Moravia, digne continuateur des Lumières, lui donne la réplique. Mais aux paroles des augures, Pier Paolo semble préférer ses images. Il se promène du Nord au Sud, regarde et écoute. Comment évoquer le sexe ? On parle de tout ; du Plaisir et du Mariage : une matrone exhale sa déception, la vendeuse de glaces raconte son bonheur. Du divorce et des fiançailles, des "perversions", de la famille. De l'argent et de l'honneur : comment la "fruitina" (enlèvement) maintient le second quand le premier fait défaut... Un homme au visage buriné évoque la jalousie, terrible coutume du Sud, ou la permanence des Tabous : « On la prend vierge ou pas du tout ». Mais les bourgeois du Nord détestent autant que d'autres l'homosexualité. Imperturbable, attentif, anxieux, Pasolini scrute les visages, recueille les témoignages ; on se rassemble dans la rue, on se presse, bras contre épaules, on s'écoute : à quinze ans, ce garçon de Palerme n'a jamais parlé qu'à sa cousine, mais cette fillette calabraise ne voit rien d'indécent à ce que les femmes aillent au café. Car les jeunes, au Midi comme à Bologne, ne sont pas comme les "autres". Ceux-ci craignent, pour la plupart, des bouleversements à un ordre hérité. Mais les chères têtes claires ont l'air de se demander aussi si l'avenir de la tolérance est une véritable fête... On sait que Pasolini tracera un bilan amer, dans les *Ecrits Corsaires*, de ces années futures. Mais toutes ces paroles anciennes, recueillies à l'ombre des rues méditerranéennes, composent un petit film passionnant.

Louis AUDIBERT

LA PRISON DU VIOL (Jackson county jail), de Michael Miller, avec Yvette Mimieux, Tommy Lee Jones, Robert Carradine, Sebern Darden.

On connaît les caractéristiques des productions Roger Corman : montage sommaire et musclé, violences dosées, poursuites, amertumes, images à l'emporte-pièce, et fatum implacable. Michael Miller n'hésite pas à aller plus loin : de ce style, il construit un système à la fois efficace et frustrant. **La prison du viol** (traduction stupidement racoleuse, on s'en doute bien) constitue l'exemple si l'on peut dire culminant du film en creux. A l'instar de leurs véhicules, les personnages vont de dérapages en décrochements, pour percuter au bout du compte le miroir de leur irréalité. D'une incohérence soigneusement développée (déplacement des identités, rupture des rythmes, interpénétration plutôt anarchique des lignes scénaristiques, utilisation incongrue de l'héroïsation hollywoodienne) surgit une nouvelle cohérence, une nouvelle logique : celle de l'ellipse. Si quelques figures de reconnaissance y sont produites, c'est pour s'évanouir aussitôt et désigner dans leur fuite les abîmes fatidiques du hasard, témoin la rencontre "gratuite" entre Yvette Mimieux et son double inversé : « Moi j'en viens », dit l'une ; « Moi, j'y retourne », répond l'autre. Etalant avec humour carences et limites, Miller transcende le genre ; les béances, les faillies ne sont plus celles d'un code, elles sont le code. A ce petit jeu toutefois, le cinéma ne peut sortir gagnant que l'espace d'un film, et d'un seul. De quel obscur repli du récit Michael Miller pourrait-il faire en effet sa prochaine pâture ?

P.C.

JULIE POT-DE-COLLE, de Philippe de Broca, avec Marlène Jobert, Jean-Claude Brialy, Alexandra Stewart, Christian Alers, Francis Lemaire, Anna Gaylor, René Koldenhoff, Philippe Rouleau.

Contrairement à ce que peut faire croire une affiche hideuse, **Julie Pot-de-Colle** est une comédie sentimentale. Entre Brialy, technocrate surmené, et Jobert, provinciale cyclothymique, se joue un marivaudage qui aurait gagné à être plus cruel. Les bonheurs d'expression ne manquent pas dans les dialogues de Jean-Claude Carrière. Dommage qu'avec de Broca il n'ait pas plus brocardé les magouillages des promoteurs. Et que le personnage de paumée de Jobert s'alimente plus de clins d'œil (avec références à Dijon d'où vient la comédienne) que de morceaux de bravoure. Brialy, en revanche, est à la fête : perdu parmi des dromadaires ou piquant une rage à la Jules Berry, multipliant les moues ahuries, il donne une force comique irrésistible à son PDG saisi par le far niente qui trouve le bonheur sous les charmes d'une prison marocaine. Une pimpante musique de Georges Delerue et des seconds rôles particulièrement réussis ajoutent au brio de ce film sans prétentions.

B.V.

CARRIE, film américain de Brian de Palma, avec Sissy Spacek, Piper Laurie.

Face à la Californie prospère et automatisée, celle des spots publicitaires et de la jeunesse insouciant, face à l'américain dream, pétillant comme un verre de Coca-Cola, il y a Carrie. Carrie est une héroïne anachronique : ses frustrations, ses échecs, ses rêves sont ceux d'une culture que l'Amérique a toujours refusé d'écouter ; et après l'accomplissement de sa vengeance, Carrie n'a plus qu'à disparaître à son tour sous la terre, pour rejoindre, dans un ultime grincement, les mânes d'Edgar Poë et Ambrose Bierce. Bien qu'il en contienne tous les ingrédients, le film de Brian de Palma n'est pas un film d'horreur ; le pouvoir de Carrie, pour terrifiant qu'il puisse paraître, ne fonctionne en fait que comme l'aveu d'une impuissance, et la peur qu'il engendre se dissout aussitôt dans la pitié qu'il évoque : un déchainement aveugle est toujours pitoyable. On regrettera que de Palma se laisse aller à quelques complaisances de style (beaucoup moins gratuite, toutefois, que celles dont il avait truffé *Sisters* ou *Obsession*) et que la dispersion thématique du propos nuise parfois à son impact. Le sort de Carrie mérite pourtant d'être médité... Mais l'amertume de la parabole dérangera-t-elle vraiment la bonne conscience de ceux à qui elle s'adresse ? Et sur les espoirs déçus de Carrie, ne doit-on pas écrire, comme sur la croix blanche qui marque le lieu de son échec, les deux petits mots cruels : « for sale » ?

P.C.

PIEDRA LIBRE, de Leopoldo Torre-Nilsen, avec Marilina Ross, Juan Jose Camero, Luisina Brando, Mecha Ortiz, Enrique Alonso.

Dans *Fin de fiesta*, La main dans le piège ou La maison de l'ange, Leopoldo Torre-Nilsen décrivait les atmosphères confinées, troubles et inquiétantes d'une aristocratie argentine décadente, partagée entre des manières européennes et un féodalisme tenace. On retrouve la même problématique avec *Piedra libre*, dont l'intrigue se passe cette fois dans une riche demeure campagnarde. Une jeune fille, Eugenia, dont les parents, comédiens ambulants, sont morts, découvre, avec un regard émerveillé et critique à la fois, un jeu social bizarre et compassé, pour s'y intégrer progressivement. L'originalité du film tient au charme, à la ruse et à la volonté d'un monde féminin pour duper, circonvenir, rejeter l'emprise des hommes, généralement brutaux, falots ou idiots... On est alors assez proche de certains récits de Borgès, au caractère mélodramatique un peu fou, sous l'écriture ironique. Hélas, l'ironie ferait plutôt défaut ici : malgré quelques trouvailles, la mise en scène apporte pesamment un "académisme baroque" : "savantes" contre-plongées, nuit plus bleue que la mer ; la musique de Wagner arrive alors à la rescousse, sur ses pattes de colombe...

L.A.

SEBASTIANE de Derek Jarman avec Richard Warwick.

Passée la minable orgie impériale qui ouvre le film, *Sebastiane* installe son public homosexuel dans les désirs rudes d'une soldatesque méditerranéenne. Le Saint Sébastien de Derek Jarman a les bras élégants et le ventre musculeux du blessé des "Massacres de Scio" de Delacroix. A l'intégrité de cette image, s'opposent les beautés anglo-californiennes toutes ruissellantes de quelque Bigger splash. Joutes armées et luttes à l'antique relèvent l'ordinaire du désert insulaire, et un brin de "hard" s'érige un instant. Le martyre du saint s'exprime en nombreuses métaphores sexuelles : Sébastien lié au sol et gavé de soleil, Sébastien transformé en gong humain, bouillant sur le sable ou noyé dans la mer, chaud ou froid, cuit ou cru, dans la sérénité masochiste ou le délire frustré. Avant le supplice, le maso devient sado et traite de "folle impuissante" le centurion ravagé par l'amour, qui s'est inutilement déshabillé. Une fois notées les bonnes intentions érotico-culturelles de Derek Jarman, on peut souscrire à la sévérité d'un Gérard Dupont sur *Sebastiane*, « ce film qui parle latin parce qu'il n'a rien à dire ». *Sebastiane* parle latin avec force et parodiques dentelles anglo-saxonnes.

J.F.

LE REGARD, de Marcel Hanoun, avec Anne Belec, Jean de Gaspary, Juliette Le Clerc.

Un couple dans une chambre d'hôtel à Bruxelles : Jean reçoit la visite d'une femme étrange et lui fait longuement l'amour. Anne se rend au musée et tente d'analyser une toile de Brueghel, "La chute d'Icare" ; en revenant du musée, elle surprend le couple et tire sur eux. Une trame simple, conventionnelle même, mais que vient désamorcer la dernière image du film : Anne n'a jamais quitté la chambre d'hôtel, et n'a vécu qu'en rêve son adultère.

Et c'est bien une atmosphère onirique qui enveloppe le film : mise en parallèle poussée jusqu'au confondement de la bataille érotique et du décorticage mental et pictural. Le tableau s'anime, à l'audition comme au visuel, et la chambre éclate à son tour, le mouvement des corps reproduisant le flux de la vague qui perdit Icare.

Trois regards, trois points de "vue" : celui du spectateur-voyeur, qui assiste, en un littéral face à face, aux entrelacs érotiques du couple ; celui d'Anne sur "La Chute d'Icare", qui en démonte le secret figé ; enfin, celui d'Hanoun, posé à distance rhétorique, sur les petites morts de l'orgasme, et sur celle d'Icare, chutant dans une mer d'indifférence. On pourra regretter l'insistance quelque peu complaisante avec laquelle la caméra se délecte du corps : la dimension poétique du *REGARD* gagnerait à être épurée de ces travers de l'esthétisme.

F.M.



Touche pas à mon gazon.

VERMISAT, de Mario Brenta, avec Maria Monti.

C'est l'histoire d'un homme, italien d'une grande ville, habitant des faubourgs, originaire de la campagne, émigré du secteur primaire dans l'ère de la révolution industrielle. Il a donc besoin de conserver dans son travail un double rapport : l'un ancré dans son passé et dans la terre, et pour cela il ramasse des « varmi » au fond des eaux gluantes et de la terre humide ; l'autre l'entraînant vers son avenir, et c'est alors la transmutation des « varmi » en « sangue », le sang ayant ici valeur de sueur (gagner son pain à la sueur de son front). Ce double rapport, se confondant dans le lieu obscur d'une référence alchimique, marquée dans le film par la présence matérialisée d'un objet-livre qui se donne à voir sous forme de planches anatomiques commentées. Hospitalisé pour maladie pulmonaire grave, il vivra donc sur un processus d'échange, troquant son sang qu'il ponctionne à coups de seringue contre un produit médicamenteux auquel il attribue des vertus magiques.

Le film s'achève sur un bref aperçu de la mort, vécue comme fantôme de suicide ferrovière, tandis qu'une voix — de plus en plus lointaine — décline à nouveau les particules d'une identité dispersée et presque disparue. Dans le domaine littéraire, le personnage peut s'apparenter à certains protagonistes d'Italo Svevo, et dans le domaine français, à l'Adam Pollo de Le Clezio.

M.A.B.

LE COEUR FROID de Henri Helman, avec Maud Rayer, Elizabeth Kaza, Johann Ménard.

Un foisonnement de cadrages divers qui constitue une écriture décousue frisant le

baroque. Seule unité du film, la musique, tente d'innover d'un suspense laborieux la mollesse de l'intrigue. On a recours aux bons et loyaux services de parquets qui grincent et de portes aux pènes récalcitrantes qui finissent par murer l'héroïne dans son désespoir. Si l'on aime les histoires de gouvernantes au cœur chaud, il est conseillé de revoir *Jane Eyre*, sinon (dand un même ordre d'idées) la *Baby-sitter* de Clément ferait tout aussi bien l'affaire.

C.R.

BEN ET BENEDICT, de Paula Delsol, avec Françoise Lebrun, André Dussollier, Daniel Duval.

Ben et Benedict, une seule et même personne, et même personne du tout ; il lui faudra un accouchement, un mariage, un avortement, un divorce, quelques souffrances et beaucoup d'échecs pour devenir quelqu'un. Si le film pêche par un certain tautologisme de construction, il n'en a pas moins le rare mérite de replacer crises d'identité et émancipation féministe sur le terrain dont on les a si souvent, et avec quelle complaisance, extirpées : celui des classes, du pouvoir et de l'argent. Entre la richesse de l'étudiant en médecine (l'assurance, la douceur compréhensive, le geste élégant que donne un bon tailleur) et celle du prolo-voyou (quelques billets éparpillés aux quatre coins d'un espace dérisoire), il y a toute la longueur d'une vie ; entre l'œil maigre de Ben et les lèvres florales de Benedict, il y a toute l'impossibilité d'un rêve. Le hiatus est cruel, mais insoluble. Pour l'exprimer, Paula Delsol a trouvé le ton juste : une minutie amère, une modeste noirceur, la banlieue des grands sentiments... Longue et heureuse vie à Françoise Lebrun qui justifie à elle seule le déplacement.

P.C.

TOUCHE PAS À MON GAZON (Fun with Dick and Jane), de Ted Kotcheff, avec Jane Fonda, George Segal, Ed McMahon, Hank Garcia, Sean Frye, Rosemarie.

Crise, récession, chômage. La comédie sophistiquée américaine se met à l'ordre du jour. Mais Dick and Jane ne manquent de rien. Ce n'est plus un problème de pénurie, mais celui de l'inflation des biens de consommation. On trouve toujours de l'argent quand on décide d'échapper à la « minorité des gens honnêtes ». Le monde a basculé dès que le premier homme a marché sur la lune (plus d'investissements dans l'Aérospatiale). Mais du chômage à la petite escroquerie, il n'y a qu'un pas. Et pour passer le cap de la petite semaine jusqu'à la grosse combine qui fera décrocher le gros lot, ce n'est qu'une question d'apprentissage : il suffit de regarder autour de soi et de jouer sur les mots. Les voleurs sont volés, les parents sont des rapaces et même Dieu est monnaie. Quant à l'Agence nationale pour l'emploi, elle finance les transexuels et ne rit même pas quand la grosse chanteuse d'opéra n'arrive pas à monter sur la table. Ne parlons pas du service d'Émigration qui ne sait plus à quelle couleur se vouer. Il suffit donc de doubler la mise de la représentation et si, pour son premier braquage, Dick est impuissant à brandir le revolver-symbole phallique, Jane, après un défilé de mode catastrophique, n'en peut plus à force de bourrer sa robe de bal de liasses de billets (« Anywhere, so good »). Pots-de-vin de la firme qui feront promouvoir Dick au poste de directeur. Nous restons sur ce climax, — simplement évoqué par le carton final — et, frustrés de la dernière péripétie, il ne nous reste plus qu'à crier "encore" à défaut de lire les mots "à suivre".

L.D.

L'INSPECTEUR NE RENONCE JAMAIS (The Enforcer), de James Fargo, avec Clint Eastwood, Tyne Daly, Harry Guardino, Bradford Dillman, John Mitchum, Devereaux Bookwalter, John Crawford.

Empruntant délibérément au film noir, au western et aux séries télévisées, James Fargo détourne la stéréotypie de ces genres pour aborder la question de la violence. Que l'Amérique soit confrontée à une situation neuve, et elle y réinvestit sa mythologie comme référence intelligible et sécurisante. Il avait fallu le maccarthysme pour que Gary Cooper campe dans *High Noon* l'image du héros solitaire abandonné de tous quand il ne lui reste que quelques heures pour assurer la protection de la collectivité. Sa mission remplie, il laisse tomber dans la poussière son étoile de sheriff et refuse les remerciements. La chasse aux sorcières a repris, contre les Noirs radicaux, nouveaux boucs émissaires responsables de faire proliférer le banditisme, et *The Enforcer* dénonce la lâcheté collective face à la menace de truands opérant comme des guerrilleros.

L'homme fort du film, l'inspecteur Callahan (Clint Eastwood), compromis entre le justicier pur et dur et le loser, roué et

amer, sait qu'il ne se bat plus que pour son idée de la Loi. Responsable de la police et de la municipalité, bourgeois de la ville et curés de choc sont aussi pourris que ceux d'en face : intriguants et démagogues, ils ferment les yeux et appliquent la loi comme bon leur semble. Désabusé, Harry Callahan protège une mafia contre une autre et la tentation est forte, au moment où il tient dans la ligne de mire d'un bazooka le chefillon terroriste et son otage, le maire de la ville, de presser sur la détente.

San Francisco est l'échiquier géant de ce jeu à mort ; l'intensité dramatique y perd ce que l'effet spectaculaire qui remplit les salles pourra y gagner.

J.-L. L.

EMITAI de Ousmane Sembène. Avec Robert Fontaine, Michel Renaudeau, Andoujo Diadou, Abdoulaye Diallo, Alphonse Diatta.

Lors de la dernière guerre mondiale, les colons français engagent de gré ou de force des tirailleurs sénégalais. Puis, dans les villages dépeuplés, ils viennent encore réclamer des quantités énormes de riz. Les anciens font appel à leur fétiche, Emitai, dieu du tonnerre. Mais le ciel reste clair, et les colons sont toujours là.

Ousmane Sembène a réalisé ce film en 1971, trois ans avant *Xala*. Quoique *Emitai* soit plus grave, sans la distanciation qu'y aurait introduit l'humour, les deux films sont très proches : la même qualité de l'image — ici fécondée par la beauté des paysages africains —, la même simplicité dans l'histoire, tout occupée à observer la culture d'un peuple.

L'intrusion barbare des Blancs met évidemment en valeur les mythes de cette région. Certains nous paraissent étranges et abscons. D'autres sont si bien universels, que même un Européen peut les reconnaître — comme celui qui ouvre le film et le suit en contrepont. Un enfant porte une pagaie et un grand anneau tressé — appartenant à un paysan emmené de force par les soldats —, montrant tout de suite au spectateur par ces deux objets rapprochés, respectivement mâle et femelle, sa fonction androgyne. Le déroulement du drame les confirmera, lui et son camarade-jumeau, dans leur rôle de messagers entre les femmes en otage et les anciens en attente d'une manifestation d'Emitai. Ils sont partout. Seuls ils peuvent passer le barrage des sentinelles, comme si leur gémellité indifférenciée les rendait socialement inexistants. Et pourtant, essentiels. Le vieux chef est abattu par les soldats sans que les villageois puissent se révolter. Un des enfants reçoit la balle d'une sentinelle : Les femmes s'enfuient malgré les gardes et les hommes livrent le riz. Tout est renversé par l'acte dément qui a rompu ce qui restait d'un pauvre équilibre.

Emitai n'est qu'un petit fétiche qui brille par son absence. Mais il se nourrit de ces symboles quotidiens, qui appartiennent à des archétypes plus importants.

P.J.



O Serafina.

LES SEIGNEURS DE LA GUERRE (Wizards) de Ralph Bakshi.

Ralph Bakshi, auteur de *Fritz the cat*, est au film d'animation ce que Crumb est à la bande dessinée. C'est à dire que nous sommes loin des mignardises léchées d'un Disney. Le graphisme audacieux utilise des bandes d'actualité et des extraits d'Alexandre Newski, dûment solarisés. Ce qui, soutenu par une bande sonore de pop cosmique, donne un spectacle hallucinant sinon hallucinogène. La fable écologique et manichéenne (les totalitarismes y sont nommément honnis) véhicule parfaitement les conceptions — lévitation et technologie douce — des "flippés de la contre-culture".

C.R.

AMES PERDUES (Anima persa) de Dino Risi avec Vittorio Gassman, Catherine Deneuve, Danilo Mattei, Anicée Alvina.

Dans Venise, labyrinthe oublié où vieillissent de vieux palais hantés, les fantômes sont parfois de chair et d'os. *Ames perdues* n'est pas un reflet de l'Italie actuelle, mais une aventure au pays d'un monde qui disparaît. Le film se voudrait investigation des zones d'ombre et de lumière de la personnalité humaine, autant que la mise à jour progressive des refoulements et des blocages d'une classe. Risi avec *Parfum de femme* et *La carrière d'une femme de chambre* donnait à ses comédies le ton désabusé des parodies dramatiques. Avec *Ames Perdues* il opte résolument pour le mélodrame, malgré l'ambiguïté du sujet qui aurait plu sans doute à Henry James. Le cinéaste ne sait pas conserver cette ambiguïté feutrée dont l'horreur et la grandiloquence devraient être seulement le point d'orgue final. On est très loin d'Hitchcock et de Polanski. Dino Risi empie sur plusieurs genres (policier, fantastique), et donne trop tôt la clef du rébus, insistant sur une symbolique fort lourde.

Tant que Risi garde l'ironie et les touches de rire, le film exprime le charme distancié propre à ses comédies. Au delà, il sombre dans la caricature et le mauvais thriller. On reste toutefois ébranlé par l'étonnante et sobre composition de Gassman, sinon en schizophrène, du moins en grand bourgeois glacial.

F.M.

OH, SERAFINA ! d'Alberto Lattuada, avec Renato Pozzetto, Dalila di Lazzaro, Lilla Brignone, Ettore Manni.

S'inspirant d'un roman de Giuseppe Berto qui méritait mieux, Lattuada tente de retrouver la veine de Veneze donc prendre le café chez nous. Aux conflits qui agitent l'Italie, il mêle des personnages pittoresques. Un patron qui préfère les oiseaux à son usine et une héritière gauchiste se retrouvent dans un "asile démocratique". Grâce à l'argent de Papa, ils vivront heureux et auront beaucoup de petits écologues. Mais la méchanceté caricaturale qui faisait le prix des œuvres précédentes est ici remplacée par la vulgarité. Pour donner à son film une coloration franciscaine, Lattuada a eu l'imprudence de montrer longuement les fresques peintes par Giotto à Padoue : le charme d'oiseaux naïfs qui ont traversé les siècles fait ressortir les limites de l'inspiration du cinéaste. Reste le mérite d'avoir découvert Dalila di Lazzaro, aussi somptueuse que son prénom.

B.V.

PRIVATE ROAD, de Barney Platt-Mills, avec Susan Penhaligon, Bruce Robinson.

Le temps est un censeur implacable. Le film de Barney Platt-Mills date de 1971 et nous le voyons aujourd'hui comme une vieille photo de famille déjà jaunie : le hippie qui se drogue, le garçon et la fille filant le parfait amour dans leur studio londonien, le thème de la fuite et du voyage, les parents briseurs d'amours folles et d'enfantement, sont les protagonistes d'une chronique sociale agrémentée d'une éducation sentimentale.

Private Road est de la même année que *Le Messager* et *Orange mécanique*. Barney Platt-Mills a toujours tourné le dos à un certain système de production pour mieux cerner l'intimité psychologique et social, grâce notamment à l'improvisation des comédiens, que nous retrouvons avec Bronco Bullfrog. 1972 verra la consécration de ce nouveau cinéma anglais avec *Family Life* (Kenneth Loach) et *Bleak Moments* (Mike Leigh), présenté déjà à l'époque par l'Olympic.

C.B.

HISTOIRE D'AIMER (A mezzanotte va la ronda del piacere), de Marcello Fondato, avec Monica Vitti, Vittorio Gassman, Claudia Cardinale, Gianfranco Giannini, Renato Pozzetto.

Sous un titre français inepte se cache une parodie de roman-photo, comme l'indiquent l'appellation originale et plusieurs répliques. Dans cette "ronde du plaisir qui court à minuit", prolétaires et bourgeois se poursuivent sans fin. A la faveur du procès de la femme de ménage Tina Candela (Monica Vitti), une grande bourgeoise en chapeau cloche (Claudia Cardinale) découvre l'amour qui fait mal cher à Boris Vian. Entre Tina et son mari (Giannini), ce ne sont que horions et paires de gifles : autant de preuves de passion... Marcello Fondato construit son film sur des retours en arrière divertissants où les héros com-

mentent les situations qu'ils revivent. Les dialogues acerbes, les citations ironiques (on voit apparaître Valentine Tessier dans *Justice est faite*), le rythme soutenu mettent en valeur les performances de la Vitti et de la Cardinale déchainées.

B.V.

FAUX MOUVEMENT (Falsche Bewegung), de Wim Wenders, avec Rudiger Vogler, Hanna Schygulla, Hans Christian Blech, Peter Kern.

Le troisième Reich devait durer 1000 ans ; on le sait, le fascisme n'a pas d'histoire, sinon hystérique ou sado-masochiste (comme le "forain" de Faux mouvement) et le Wilhelm Meister de Wim Wenders (comme à maints égards, le pickpocket de Bresson) s'en va pêcher chez des personnages de rencontre une histoire de l'Allemagne qui, visiblement, n'existe qu'en tant qu'on la raconte, et qui n'arrive à Wilhelm que par bribes : un ancien nazi saigne du nez au moindre souvenir de son passé et ne commente l'action qu'en soufflant épisodiquement dans un harmonica, scandant par là les pirouettes dérisoires de l' "artiste" qui l'accompagne.

La réalité, à toute la dire, les mots ne suffisent plus, et, de cette maxime, Wilhelm fait l'apprentissage ; à ne pouvoir tout dire (sur l'Allemagne, sur sa pratique, sur son désir d'écrire même) il préfère ne rien écrire et mettre à l'épreuve les dires de ses compagnons de voyage : la danse aguichante de Mignon la jeune "artiste",



Private road.

la poésie de Bernard Landau « Pourquoi faut-il qu'il y ait tant de différences entre le monde et moi ? », le suicide de l'industriel qui ne trouvait plus rien à dire sur la solitude...

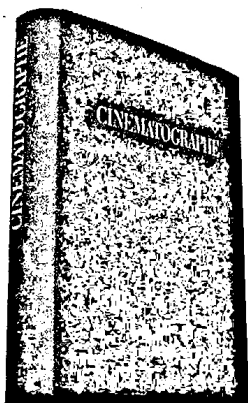
Dans cette Allemagne où Wilhelm n'arrive pas à saisir son fil d'Ariane théorique (il n'a pas de père ; il n'a qu'a mertume devant les affiches politiques), le

groupe promène une obsession, qui du souvenir, qui de l'écriture, obsession dont la permanence n'est pas sans rappeler un certain « Volio una donna » répété à l'infini dans *Amarcord*.

A défaut d'un arbre, c'est d'une montagne que le jeune apprenti peut contempler enfin le paysage, tout le paysage.

F.C.

les reliures de cinématographe



Reliez votre collection de CINÉMATOGRAPHE.
Chaque reliure vous permettra de réunir 12 numéros.

- Reliure mobile de maniement simple.
- Format : 29,5 x 22,5. Epaisseur : 7 cm.
- Impression sur tranche et sur plat de CINÉMATOGRAPHE.
- Reliure toile.
- Couleur : bleu.

BON DE COMMANDE à adresser à CINÉMATOGRAPHE,
15, rue Tiphaine, 75015 Paris

Veuillez me faire parvenir franco de port :

- | | |
|--|------|
| ☐ Une reliure au prix de _____ | 35 F |
| ☐ Deux reliures au prix de _____ | 60 F |
| ☐ Trois reliures au prix de _____ | 85 F |

Nom _____ Prénom _____

Adresse _____

Ci-joint mon règlement par chèque bancaire ☐, mandat ☐, chèque postal ☐.

(Cochez ☐ le mode paiement utilisé). Coupon à découper ou à recopier et à retourner à :
CINÉMATOGRAPHE, 15, rue Tiphaine, 75015 Paris.

festivals

cinéma soviétique

Pour la première fois, la Gaumont organise une semaine du cinéma soviétique, à Paris et en province. Echange de bons procédés, dans quatre villes d'URSS, viennent d'être projetés des films français. Les œuvres soviétiques, choisies par Mosfilms — l'une d'elles fut retirée à la dernière seconde — traitent de thèmes révolutionnaires aussi bien que de sujets quotidiens. La production historique rapproche le meilleur et le pire.

Le pire, avec *Le choix du but*, pesante reconstitution de la course à la bombe atomique, à la fin de la guerre de 1941-1945. Krabrovitski n'hésite pas devant les grands moyens. La technique est efficace mais réserve des surprises : alors qu'un savant travellng arrière montre dans le même plan un défilé des jeunesses hitlériennes et un palabre de prix Nobel au fond d'une taverne, il arrive dans une autre scène qu'une ombre indiscreète trahisse la présence du micro au bout de sa perche. Pendant plusieurs heures, nous visitons un musée de cires. Dans sa datcha, Staline parle de la bombe en mangeant sa soupe avec Molotov et Joukov. Dans son nid d'aigle pour Noël, Hitler écrase une arme en entendant « Mon beau sapin... » A la Maison Blanche, Roosevelt préfère jouer avec son fox-terrier. La seule surprise, c'est que Roosevelt et Truman son méconnaissables. Staline au contraire est très « ressemblant » : tout l'intérêt du film, qui date de 1974, est dans cette réhabilitation du chef providentiel, montré ici en pleine gloire, infatigable et infailible : « l'homme à la tête de savant, à la figure d'ouvrier, à l'habit de simple soldat » décrit par Barbusse à l'époque du culte de la personnalité. Le plus étonnant reste que ce film de propagande privilégie le rôle des grands hommes, explication bien peu marxiste de l'histoire.

Le meilleur, c'est un film surprenant, hommage au septième art et à la révolution, *Un drame poignant du cinématographe* : œuvre d'une constante beauté, ce qui est rare dans ce cinéma plus souvent voué aux dominantes verdâtres et brunes qu'à la composition musicale des couleurs préconisée par Eisenstein. L'ironie du titre donne le ton. A Odessa, en 1917, au milieu des armées de la guerre civile, se tourne un mélo intitulé *Esclave de l'amour*. Le charme un peu ridicule du cinéma muet caractérise ce monde condamné. Les silhouettes sont très typées : le cinéaste désabusé qui « en a assez d'être intelligent », le producteur prêt à tout pour avoir de la pellicule, le jeune premier, bellâtre

à la voix cassée, la star aux grands yeux étonnés, libérée par l'amour du projectionniste, un beau blond révolutionnaire. C'est un monde assoupi dans une torpeur méridionale — costumes crème, ombres bleutées, siestes nostalgiques : « A Moscou, il doit pleuvoir... Là-bas, l'herbe est verte, une herbe vivante avec des odeurs de champignon... »

Le rythme syncopé de la violence vient parfois rompre cette attente alanguie. Avec la soudaineté d'une décharge électrique, tout bascule : irruption de soldats blancs, passage à tabac, corps jeté dans la benne d'un camion, rafale de mitrailleuse. Mais ce manichéisme passé/présent, immobilité/mouvement, débouche sur l'espoir fou. Lorsque le projectionniste évoque la révolution — « votre vie est vide, un monde nouveau commence » —, il déclenche un grand souffle symbolique qui fait frissonner la forêt, comme la tempête de Poudovkine. Dans le final, l'usage du ralenti et l'évanouissement des couleurs dans une lumière dorée montrent que l'avenir, tramway jaune échappé des films burlesques, ne sera jamais rejoint par les cavaliers blancs qui ont pris en chasse l'héroïne. Cette course à la mort devient une apothéose lyrique. Nikita Mikhaïlov rejoint l'esthétisme vaporeux et l'efficacité du meilleur cinéma politique italien.

La vie anonyme des gens simples, c'est dans les films contemporains qu'on la découvre : cinéma du quotidien, plus intimiste que social. Dans un univers athée et dépolitisé, chaque personnage doit trouver des raisons de vivre. Le désenchantement de *La parole est à la défense* de Vadim Abdrachitov est frappant. Une jeune avocate fuit l'homme qu'elle a cru aimer et rejoint son père dans un train filant à travers la neige. Leur dialogue est fait de banalités bouleversantes : « J'ai le temps, la vie est longue — non la vie passe vite... » C'est cette fragilité de vies partagées entre l'ennui et la nostalgie, cette musique tchékhovienne qui fait la beauté de ces films. L'humour vient souvent masquer une vague tristesse. Le paysan arménien de *Quand vient septembre*, d'Edmond Keossaian, qui n'a plus que trois mois à vivre, invite tous ses amis dans son village pour le printemps, et, débarqué à Moscou, installe un barbecue sur le balcon, ameutant les pompiers. Au-delà des toasts moalisateurs et du souci de bien faire, la bienveillance est plutôt rafraîchissante. Les mauvais mouvements, révélateurs de clivages sociaux et de conflits de générations, sont vite égrettés : l'étudiante finit par inviter ensemble son professeur et le pompier, la vieille enseignante de *La plaisanterie* de Vladimir Megnehov, effarée par « le fanatisme musical » d'un trio de

guitaristes élégiaques, est récompensée de sa compréhension lorsque ses élèves chantent au bal de la Milice. Comme la chanson, la danse est omniprésente. C'est la seule représentation tolérée de l'amour. Et l'unique procès auquel on assiste est celui d'une maîtresse délaissée. L'unanimité est de rigueur, même si "l'effet socialement utile" de ces films réside dans leur contenu plus que dans leur technique, le plus souvent d'une grande banalité. Malgré les admonestations de Vertov, il s'agit toujours de raconter des histoires, « de passer du cirage cinématographique sur les godillots littéraires des uns et des autres ».

Emmanuel DECAUX
Bruno VILLIEN

cinéma et histoire à valence

Loin des foules en furie, des requins, petits ou gros, et des empoignades publicitaires, les rencontres « Cinéma et Histoire » de Valence présentaient, pour leur troisième anniversaire, un visage souriant : dans une atmosphère bon enfant et gentiment goguenarde, critiques, cinéastes et spectateurs ont débattu pendant six jours avec la plus extrême des courtoisies, les discussions se prolongeant aussi longtemps que la résistance physique des protagonistes le permettait.

Deux axes principaux : d'une part, le cinéma des années cinquante, en France et en Italie, thème majeur de ces rencontres ; d'autre part, un certain nombre d'œuvres inédites, projetées généralement en soirée. Le premier mérite des organisateurs, Françoise Calvez, de la F.F.C.C., et Jacques Grant et Jacques Petat, tous deux collaborateurs de « Cinéma 77 », est d'avoir recherché un sujet d'étude original et mal connu, donnant à voir un bon nombre de films trop vite oubliés. C'est ainsi que les spectateurs de Valence purent découvrir les itinéraires des cinémas français et italiens, l'articulation de leurs tendances respectives, les points de départ ou les germes de la production actuelle.

A cet égard, il ressort de l'étude comparée de la France et de l'Italie un contraste frappant. De 1950 à 1958, le cinéma français jette ses dernières forces dans la bataille du naturalisme. En vain. Qu'il se veuille de réflexion (*Avant le déluge*) ou de distraction (*Touchez pas au grisbi*), noir (*Voilà le temps des assassins*) ou blanc (*Si tous les gars du monde*), confiant (*La meilleure part*) ou amer (*La Marle du port*), ce cinéma-là se meurt d'avoir trop vécu : codes narratifs usés jusqu'à — précisé-

A ce danger de sclérose que pouvait engendrer une certaine insistance néo-réaliste, le cinéma italien des années cinquante riposte en diversifiant ses genres et ses tendances. Au mélodrame (*Fille d'amour*, de Cottafavi), et au roman-feuil-

Quant aux films inédits présentés à Valence, on en retiendra deux enseignements corollaires : tout d'abord, le discours traditionnel du cinéma historique-documentaire (images d'archives, voix off, montage...) ne semble plus apte à traduire une analyse

La dernière journée des Rencontres de Valence fut consacrée à Roberto Rossellini et notamment à son œuvre la plus récente, *L'âge des Medici*, dont nous rendrons compte ultérieurement.

Philippe CARCASSONNE

les livres

ARTAUD (Obliques, numéro 10-11, Editions Borderie)

Dans cet important volume, une trentaine de pages sont consacrées au cinéma. De 1924 à 1935, Artaud, comme acteur, a tourné vingt-deux films, avec Gance, Dreyer, L'Herbier, Pabst, Lang. A côté de ces rôles prestigieux, il fut aussi assassin tremblant dans *Coup de feu à l'aube*, Abdel Kader dans *Sidonie Panache*, étudiant en droit alcoolique dans *L'enfant de ma sœur*, Savonarole dans *Lucrèce Borgia*... Voulant fonder une maison de production de courts-métrages, il a composé une dizaine de scénarii inspirés de Barbey d'Aurevilly, d'Alexandre Dumas, de Stevenson. Le seul qui fut tourné, *La coquille et le clergymen* le révolta : ayant, avec Desnos, insulté Germaine Dulac, il fut expulsé avec pertes et fracas du Studio des Ursulines. Passionné par le cinéma « plus excitant que le phosphore, plus captivant que l'amour, Artaud voulait des films qui échappent à la représentation, qui agissent directement sur la rétine. Bien qu'il ait multiplié les recherches sonores, il déplora la fin du muet : « Le cinéma parlant est une sottise, une absurdité, la négation même du cinéma ». *Obliques* retrace sa carrière d'acteur grâce à une filmographie commentée et reproduit les extraits de lettres où Artaud parle de ses rôles. Dommage que les photographies, petites et floues, donnent une faible idée de sa présence à l'écran. « Il y a une qualité de la souffrance nerveuse que le plus grand acteur du monde ne peut vivre au cinéma s'il ne l'a un jour réalisée. Et je l'ai réalisée », écrit-il en 1927 à Ab I Gance. Affirmation que confirme une vision de *L'argent* : le visage émacié, Artaud, secrétaire en col cassé, jette des regards fous et son rôle prend une intensité étonnante. En attendant la réédition du tome 3 des *Oeuvres complètes* (Gallimard) qui regroupe les écrits sur le cinéma, le dossier d'*Obliques* est indispensable.

B.V.

ETOILES FILANTES, par David Niven (Ed. Robert Laffont)

Encouragé par le succès de son autobiographie, *Décrocher la lune*, David Niven récidive. Avec un humour pince-sans-rire, il passe en revue le Hollywood de la grande époque. De Tyrone Power en Père Noël ivre au Scott Fitzgerald du *Dernier Nabab*, défilent stars, "moguls", journalistes, escrocs et parasites. David Niven se contente pas d'anecdotes, il évoque aussi des inconnus, des oubliés qui tentèrent de se faire leur place dans la jungle. C'est dire que son livre, souvent très amusant,

montre aussi ce que la drogue, l'alcool, la folie firent de certaines vies. Parmi les auteurs, Lubitsch et Huston sont à l'honneur, ainsi que Cecil B. de Mille qui voulait, pour son dernier film, faire revivre Baden-Powell, père du scoutisme... Quelques pages sont consacrées à Garbo : sur un voilier, vêtue d'un bonnet de bain et d'un caleçon de garçonnet, elle semblait parfaitement heureuse. Quand Niven lui demanda pourquoi elle avait abandonné le cinéma, elle répondit : « J'avais fait assez de grimaces »...

B.V.

THE TIMES WE HAD, par Marion Davies (Ballantine books, New York)

« La plupart des blondes ont l'air stupide. Je ne fais pas exception à la règle ». Cet aveu d'une modestie rare donne le ton de ces souvenirs, livrés par Marion Davies dix ans avant sa mort. Non seulement elle était ravissante, mais aussi, comme le rappelle Orson Welles dans sa préface, excellente comédienne. Son seul malheur fut d'être remarquée par le magnat de la presse William Randolph Hearst. Il voulut faire de sa maîtresse une star et mit son empire à ses pieds, avec pour résultat de lui faire abandonner, beaucoup trop tôt, une carrière déjà bien remplie. Du moins régna-t-elle sur le fabuleux château de San-Simeon, avant que l'alcool ait raison d'elle. Ses mémoires font revivre une époque de démesure et permettent de revoir *Citizen Kane* d'un autre oeil. Au fil des confidences, Marion reconnaît qu'elle ne répugne pas à enjoliver la réalité. La preuve en est apportée par les journalistes qui ont annoté ces pages : dès la première, Marion dit : « Je suis née en 1905 ». Implacable, la note rectifie : « 1897 »... La seule fantaisie qui ait échappé concerne un aristocrate français décrépit, rabatteur d'objets d'art. Ce « Count Barney de Castillene » n'est autre que le marquis Boni de Castellane, ami et inspirateur de Proust, qui se souvint de lui pour créer le personnage de Saint-Loup.

B.V.

LA MORT À VOIR, de Gérard Lenne (Éditions du Cerf).

Si le discours biologique sur la mort (thanatologie) remporte une éclatante faveur, le statut du discours filmique est en revanche beaucoup plus ambigu, menacé souvent de déperdition de sens due à une représentation pléthorique.

L'écran est pourtant par excellence le territoire de la mort, comme le remarque fort justement Gérard Lenne : l'écran, support de l'image, évoque cette mort par

sa ressemblance — rectangle blanc bordé de noir — avec un faire-part mortuaire.

Ressort principal de l'action ou incident anecdotique, la mort partout, la mort qui rêve. La mort fait rêver. Et si elle est notre imaginaire, le mode privilégié de nos phantasmes, une histoire du cinéma, lieu phantasmatique s'il en est, serait une histoire de la mort au cinéma. Mais, loin de la démarche fastidieuse et vaine qui consisterait à comptabiliser le phénomène mortifère à travers la production cinématographique, le livre est une interrogation sur le sens donné à la mort. LE sens de la mort, la mort du sens en quelque sorte.

Soigneusement codifiée en effet dans des genres précis, elle appartient au non-dit. Le tabou n'est pas vraiment frôné mais plutôt exploité. De nombreux cinéastes, en filmant la mort, secrètent de l'idéologie dont le prototype semble être le discours humaniste vaguement rassurant. Gérard Lenne débusque avec brio les positions possibles du désir par rapport à ce discours. Il est dommage d'avoir conclu sur une réduction de la mort au fascisme. Opposé à la solidité de l'argumentation, cet épilogue apparaît un peu court.

C.R.

JEAN-LOUIS TRINTIGNANT, UN HOMME A SA FENÊTRE, par Michel Boujut (Éditions J.C. Simoen).

Un acteur aussi subtil que Jean-Louis Trintignant méritait mieux que ce petit livre mal fagoté. Exploitant à la va-vite le filon du jour, l'auteur se contente d'un montage hâtif de confidences de Trintignant ou de ses proches et de coupures de presse, agrémenté de commentaires personnels d'une fadeur contagieuse. Boujut, jamais sauvé des clichés ni des erreurs (Jacques Perrin se voit attribuer « le principal rôle masculin de *Lola* », mêle son style faussement pimpant à la lucidité du comédien dont on aimerait plus souvent retrouver la voix. Passionné par l'analyse de son métier, Trintignant raconte qu'il a imité Rohmer pour jouer l'ingénieur de *Ma nuit chez Maud* et explique qu'il enregistre inlassablement le même poème au magnétophone. Il cite Reverdy : « Quand on a une fois ouvert les yeux on ne peut pas dormir tranquille ». Parfois méchant, avec des coups de patte gratuits contre Fabian ou Gassman, il reste toujours intelligent, sauf quand il se met à parler automobile. A défaut d'une filmographie qui ne mérite même pas ce nom, de belles photos évoquent une carrière exemplaire, depuis le bambin aux oreilles en feuilles de chou que sa mère déguisait en petite fille, jusqu'à l'officier mal rasé du *Désert des Tartares*.

E.D.

one+one

PAR PHILIPPE J. MAAREK

valérie bonnier

Pour Valérie Bonnier, L'homme qui aimait les femmes représente une étape importante de sa carrière de comédienne. Elle parle de son expérience, liée pour elle au personnage de François Truffaut, homme et cinéaste :

Avant de tourner avec Truffaut, j'étais déjà une inconditionnelle de son œuvre. Elle correspond tout à fait, d'abord à mon intériorité propre, à ma vision de la vie, et ensuite à ce que j'attends du cinéma.

Après avoir revu Jules et Jim, je lui écris tout simplement mon admiration et nous nous sommes rencontrés. Il m'a fait lire la scène qu'il pensait me faire jouer et m'a confié le rôle de Fabienne dans L'Homme qui aimait les femmes.

De par mon caractère et ma formation théâtrale, je suis très expansive, et il me voulait plus retenue.

Truffaut vise toujours à gommer le verbe pour laisser place à la sensation et à l'émotion. Sans rien vouloir imposer, il a su me mettre en confiance (des rapports de force avec un réalisateur ne me satisfieraient pas du tout). Sans avoir l'air de dicter une conduite, il sait faire comprendre ce qu'il désire. Il laisse la personnalité

du comédien agir, fait appel à des traits qui lui sont propres, et les met au service du personnage.

Pendant le tournage, Truffaut n'est pas tellement différent du metteur en scène qu'il interprète dans *La nuit américaine*. Le tournage est souvent teinté d'humour, ce qui donne cette couleur aux films de Truffaut. Il est toujours mesuré dans ses propos, mais avec gaieté ; il communique beaucoup avec les comédiens et l'équipe technique, jamais par la force, toujours par la séduction.

Pour moi, *L'Homme qui aimait les femmes* est finalement l'histoire d'un homme qui aime LA femme à travers LES femmes, les femmes du film pouvant être d'ailleurs les multiples facettes d'une même femme idéale pour Bertrand (Charles Denner).

Dans la vie, Denner et Truffaut se ressemblent un peu : ce sont tous les deux des charmeurs. Denner m'a beaucoup aidée par sa présence dans le travail ; il m'a détendue lorsqu'il m'a dit qu'après vingt jours de tournage il avait le même trac que moi.

Propos recueillis par
Charles BECHTOLD



Photo Daniel Boudmer

ALLEMAGNE

Les deux tiers des 15000 acteurs d'outre-Rhin sont actuellement en chômage total ou partiel, vient de révéler une enquête du Ministère du Travail. Excellents résultats au box-office de *La croix de fer*, le film que Sam Peckinpah a tourné sur les lieux mêmes.

Rainer W. Fassbinder dirige Andréa Ferréol, Dirk Bogarde et Bernard Wicki dans *Désespoir*, la première des co-productions SFP/Bavaria pour 1977 (Voir détails dans rubrique *France*).

CARNET

► HENRY HULL est mort à l'âge de 86 ans. Il avait tourné dans une cinquantaine de films entre le début des années 20 et 1966, notamment dans *Boys town* de Norman Taurog (1938) *The great Waltz*, que Julien Duvivier avait réalisé aux Etats-Unis en 1938, *Babes in arms* de Busby Berkeley (1939), *High Sierra* de Raoul Walsh (1941), *Lifeboat* d'Alfred Hitchcock (1944). Sa dernière apparition au cinéma avait eu lieu dans *La poursuite impitoyable*, le film d'Arthur Penn, en 1966.

► NUNNALLY JOHNSON est mort à l'âge de 79 ans. Ce scénariste et producteur avait notamment signé les scénarios de plusieurs films de John Ford (Je n'ai pas tué Lincoln en 1936, Les raisins de la colère en 1940, La route au tabac en 1941), de Comment épouser un millionnaire, la comédie de Jean Negulesco, des Douze salopards de Robert Aldrich en 1967, etc... En sus des 70 à 80 scripts qui lui étaient dûs, on lui doit la réalisation de 8 films, entre 1954 et 1960, ainsi que la production de bon nombre d'autres.

► LÉONCE-HENRI BUREL est mort à l'âge de 85 ans. Ce

grand chef-opérateur avait débuté au cinéma durant la première guerre mondiale et avait travaillé avec Abel Gance (*J'accuse* en 1918, *La roue* en 1922, *Napoléon* en 1926), Jacques Feyder (*Crainquebille* en 1922, *Visages d'enfants* en 1923, *L'image* en 1924), Jean Renoir (*Boudu sauvé des eaux* en 1932) et Robert Bresson (*Le journal d'un curé de campagne* en 1950, *Un condamné à mort s'est échappé* en 1956, *Pickpocket* en 1960 et *Le procès* de Jeanne d'Arc en 1962).

► JACQUES PRÉVERT est mort le 11 avril à l'âge de 77 ans. L'auteur de *Barbara* fut sans

contestation possible l'un des meilleurs scénaristes et dialoguistes français. C'est avec *L'affaire* est dans le sac, réalisé par son frère Pierre en 1932, qu'il se révéla au public. Il écrivit ensuite deux films pour Jean Renoir, *Le crime de Monsieur Lange* (1935) et *Une partie de campagne* (1936), puis collabora pendant dix ans avec Marcel Carné, pour 7 films où la part de chacun est irremplaçable: *Jenny* en 1936, *Drôle de drame* en 1937 (avec le célèbre *Bizarre... vous avez dit Bizarre*), *Quai des brumes* (1938), *Le jour se lève* (1939), *Les visiteurs du soir* (1942), *Les portes de la nuit* (1946). Mais c'est surtout *Les enfants du paradis* qui demeurera sans doute comme l'œuvre majeure du tandem du "réalisme poétique" (1944). Après sa séparation d'avec Carné, il travailla avec son frère pour *Voyage surprise*, en 1946 (il avait également écrit le scénario et les dialogues de *Adieu Léonard* pour celui-ci en 1943), puis avec André Cayatte pour *Les amants de Véronique*, en 1948. Après un grave accident, il s'effaça du cinéma et se consacra à l'écriture. Il avait reçu le Grand Prix National du Cinéma Français en 1975, conjointement avec son frère.

ÉTATS-UNIS

Après les succès de *Rocky* et du *Prête-nom*, la Columbia vient d'engager pour trois films John Avildsen et Martin Ritt, les deux réalisateurs.

Roman Polanski a été accusé de "viol, sodomie, molestation, rapports sexuels interdits, viol par usage de drogue, fourniture de drogues dangereuses... envers une fillette de treize ans. La scène a pris place dans la villa californienne de Jack Nicholson (absent de chez lui). Angelica Huston, la fille de John Huston (que l'on a vu au cinéma dans *Promenade avec l'amour et la mort*, que réalisa son père), présente sur les lieux, a été inculpée de possession de cocaïne. Sombre histoire.

Un système d'aide financière du gouvernement fédéral, s'adressant aussi bien au cinéma qu'à la télévision, serait à l'étude.

Une biographie filmée de David Walk Griffith est envisagée.

Alfred Hitchcock adapterait à l'écran un roman de Ronald Kirkbridge, *The short night*.

► BOX-OFFICE

Malgré une baisse en mars, le premier trimestre 1977 bat tous les records de recettes pour cette période de l'année, les ré-

sultats étant supérieurs de près d'un tiers à ceux de l'an dernier et de 23 % à ceux du premier trimestre record de 1975.

Ont notamment aidé à obtenir ce résultat *Rocky*, dont la carrière en tête du box-office se poursuit, relancée par l'annonce de ses trois Oscars (voir rubrique *Lauriers*), *Network*, le film de Sidney Lumet lui aussi plusieurs fois couronné par l'Académie du Cinéma américaine, *A star is born*, qui bénéficie de la présence de Barbra Streisand, une des rares vedettes féminines encore assurées de la fidélité de leur public, *Fun with Dick and Jane*, le film que l'on a rebaptisé chez nous du titre évocateur de *Touche pas à mon gazon*, et *Transamerica Express*.

Ont aussi aidé à obtenir ce résultat, mais commencent à décliner sérieusement, *Sentinel*, le film de Michael Winner, *The Enforcer*, le film de James Fargo avec Clint Eastwood (rebaptisé en France *L'inspecteur ne renonce jamais*) et *Quand la panthère rose s'emmêle*.

► TOURNAGES

Sidney J. Furie réalise *The Boys in Company C*.

Tournage de *The Hughes mystery* par Manuel Zecena, première version filmée du mystère Howard Hughes.

Herb Robins réalise un film au titre (peu ragoutant) de *The Worms eaters* (Les mangeurs de vers)...

Robert Aldrich tourne *The Choirboys*.

Dustin Hoffman ayant renoncé à la réalisation après quelques jours d'essai, Ulu Grosbard est venu à la rescousse pour le diriger dans *Straight Time*, nouveau titre de *No beast so fierce*, que nous avions annoncé le mois dernier.

Telly Savalas réalise et interprète *Mati*.

De même Sidney Poitier pour *A piece of action*.

Christopher Reeve, un inconnu, sera *Superman*, aux côtés de Marlon Brando et Gene Hackman, sous la direction de Richard Donner, dans cette adaptation de l'histoire originale de Mario Puzo, l'auteur comblé du Parrain.

Enfin Louis Malle tourne à La Nouvelle-Orléans *Pretty Baby*, qui bénéficie de la présence de Susan Sarandon, Keith Carradine, Brooke Shields, et d'une apparition — la première au cinéma depuis bien longtemps — de France Faye.

FRANCE

Après la décision de non-renouvellement de la subvention qui lui était accordée par la municipalité toulonnaise, le Festival du Jeune Cinéma retourne au lieu de ses sources: Hyères, où il se déroulera cette année du 7 au 13 septembre.

Au cours d'une rencontre organisée à Bruxelles par la Commission de la CEE, la France et le Danemark se sont vu menacés de poursuites devant la Cour de Justice des Communautés Européennes, l'accord de coproduction qu'ils ont signé en 1975 étant contraire au Traité de Rome, comme en fait la plupart des clauses des accords de coproduction qui lient les pays membres de la Communauté. Jean-Luc Godard partirait cet été donner des cours de cinéma à l'université de Montréal.

La SFP de Jean-Charles Edelinet et l'importante Bavière de la RFA viennent de signer à Paris un accord prévoyant le tournage, avec une participation financière des deux parties, de quatre films et d'une série télévisée. Les films sont *Désespoir*, réalisé par R.W. Fassbinder (déjà en cours de tournage, voir rubrique « Allemagne »), *Fedora*, par Billy Wilder, *Le Styx*, par John Sturges, d'après le best-seller homonyme et une adaptation de *La vie parisienne* par Christian Jaque, toujours sur la brèche. Sept des huit enfants de Oona et Charlie Chaplin assistaient au Gala de présentation de *Charlot*, le gentleman vagabond, organisé par l'Association Française des Critiques et Informateurs de Cinéma.

Intéressante relance, de nos jours où les collections françaises spécialisées dans le cinéma ne sont pas si nombreuses, de la collection « 7^e art » des Editions du Cerf: après le *Pour John Ford* de Gérard Lenne, *La mort à voir*, et d'un livre de J.A. Gili, Francesco Rosi, cinéma et pouvoir.

Création d'un syndicat des producteurs de courts-métrages regroupant les anciennes organisations existantes pour en assurer une meilleure défense.

Les cigarettes Philip Morris viennent de créer une fondation dotée de 500 000 francs par an, destinée à aider la diffusion de films en difficultés,

dont les qualités seront reconnues par les membres d'un comité institué auprès d'elle.

5,87% des spectateurs de 1976 sont allés voir des films « X », soit une importante baisse (de près des deux-tiers) par rapport à l'année précédente.

► FRÉQUENTATION PARISIENNE

Succès rituel de la production de Walt Disney en période de vacances scolaires, ici *Les aventures de Peter Pan* en reprise, qui permettent de façon tout aussi rituelle au « Grand Rex » d'être le cinéma parisien en tête des entrées.

Bon départ de *Violette et François*, et surtout des *Vacances de M. Hulot*. Le succès de Tati auprès des couches du public qui n'avaient jamais vu ses films se confirme donc, après la réussite de la réédition de *Jour de fête*.

Bons résultats également pour *Transamerica Express*, *Bilitis*, *Network* et *Rocky*. Quand la panthère rose s'emmêle poursuivant correctement son succès.

Par contre, déclin rapide de *Armageddon* et résultats corrects, mais pas sensationnels d'*Ames perdues* et du *Casanova* de Fellini, ceux de *Providence* étant carrément décevants par rapport à son succès critique.

Pour les films à diffusion plus restreinte, du type « Art et Essai », bons résultats de *Roulette chinoise*, de la reprise de *Muriel*, de *Noua*, et présence persistante de *Cria Cuervos* et de *Des journées entières dans les arbres*.

► PROCHAINES SORTIES A PARIS

La communion solennelle, le film de René Féréty et *Un taxi mauve*, le film de Yves Boisset, seront les films les plus attendus de ce mois de mai.

On verra aussi, en provenance d'outre-Atlantique, *Three women*, le dernier film de Robert Altman, avec Sissy Spacek (la surprenante découverte de *Carrie*), *Obsession*, le film de Brian de Palma où la montréalaise Geneviève Bujold fait face à Cliff Robertson, *Mr Billion*, un film de Jonathan Kaplan, et *Soudain les monstres*, le film de Bert I. Gordon, récemment primé au festival du fantastique de Paris.

Enfin le suisse Claude Goretta nous présentera sa

► TOURNAGES

Annie Girardot, Jacques Dutronc, Jean Bouise et Christine Laurent sont réunis dans *Le point de mire* de Jean-Claude Tramont.

Carole Bouquet et Angela Molina se sont mises à deux pour remplacer Maria Schneider dans le tournage de *Cet obscur objet du désir*, que dirige Luis Bunuel, et où l'on voit aussi Fernando Rey.

Jean-Paul Belmondo sera *L'Animal*, face à Raquel Welch, sous la direction de Claude Zidi.

Jean-Pierre Marielle est lui, *Le Dindon de midi*. Il retrouve le réalisateur des *Galettes de Pont-Aven*, Joël Séria.

Alain Delon interprétera *La mort d'un poutri*, sur laquelle veille George Lautner.

Enfin *La vie devant soi*, le roman d'Emile Ajar, est porté à l'écran par Moshé Mizrahi qui dirige Simone Signoret.

ITALIE

L'autre moitié du ciel (traduction littérale), un film qui réunit Monica Vitti et Adriano Celentano, est actuellement en tête des recettes de la péninsule, devant *Tentacules*, *La bataille de Midway*, *Quand la panthère rose s'emmêle*, *Suspiria*, le film de Dario Argento récemment présenté au festival du film fantastique de Paris et *Dersou Ouzala*, la chambre à coucher de l'évêque, la comédie de Dino Risi, et *Rocky* semblent bien démarquer.

► TOURNAGES

Johny Dorelli, Sydne Rome et Angelica Ippolito sont les protagonistes de *Gradisca mortali saluti*, un film de Luigi Zampa. Fabio Testi et David Hemmings tournent *La via della droga*, de Enzo Castellari.

Très belle distribution réunie par Mauro Bolognini pour *Plus fous que jamais* (traduction littérale) : Shelley Winters, John Gielgud, Renato Pozzeto, Ottavia Piccolo et Rita Tushingham.

Tonino Valerii dirige Franco Nero dans *Sahara Cruce*.

Damiano Damiani dirige Gian-Maria Volonte, Erland Josephson et Mario Adorf dans *Lo ho paura*.



Au festival du fantastique: *Suspiria*.

LAURIERS

► PALMARÈS DES OSCARS

- Meilleur film : *Rocky*, de John G. Avildsen.
- Meilleure mise en scène : John G. Avildsen
- Meilleur film étranger : *La victoire en chantant*, de Jean-Jacques Annaud, qui dépar tage *Cousin Cousine* et *Seven beauties*, le film de Lina Wertmüller
- Meilleures interprétations : Faye Dunaway et, pour la première fois décerné à titre posthume, Peter Finch (*Network*).
- Meilleur scénario original : Paddy Chayefsky (*Network*).
- Meilleure adaptation : William Goldman (*Les hommes du président*).
- Meilleurs seconds rôles : Jason Robards (*Les hommes du président*) et Béatrice Straight (*Network*).
- Meilleure photo : Haskell Wexler (*Bound for Glory*, de Hal Ashby).
- Meilleur montage : Richard Halsey et Scot Conrad (*Rocky*).

- Meilleur décor : George Jenkins et George Gaines (*Les hommes du président*).
- Meilleure musique originale : Jerry Goldsmith (*La Malediction*).
- Meilleure adaptation musicale : Leonard Rosenman (*Bound for glory*).
- Meilleure chanson originale : *Evergreen*, composée et chantée par Barbra Streisand, sur des paroles de Paul Williams (*A star is born*).
- Meilleurs costumes : Danilo Donati (*Casanova de Fellini*).
- Meilleur son : Arthur Piantadosi, Les Fresholtz, Dick Alexander et Jim Webb (*Les hommes du président*).
- Meilleur court-métrage d'animation : *Leisure*, de Suzanne Baker.
- Meilleur court-métrage de fiction : *In the region of Ice*, de André Gutfreund et Peter Werner.
- Meilleur long métrage documentaire : *Harlan county USA*, de Barbara Kaplan.
- Meilleur court-métrage documentaire : *Number our days*, de Lynne Littman.
- Meilleurs effets spéciaux : *King-Kong*, de John Guiller-

LE G.R.E.C.

Le Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques (G.R.E.C.) produit depuis 1969 des films à vocation non commerciale, en allouant aux projets retenus une subvention de l'ordre de 10 000 F., comprenant des prestations en matériel et en service ; dans un deuxième temps, le G.R.E.C. fournit une aide à la diffusion aux films qu'il a produit, dans les circuits non commerciaux. Chacun, professionnel ou pas, peut bénéficier de ces interventions ; pour plus de renseignements, s'adresser au G.R.E.C., 5, rue Labie, 75017, PARIS, tel : 754 18 99.

En sept ans, le G.R.E.C. a permis à 120 réalisateurs de faire leur premier film.

P.C.

min et *L'Age de cristal*, de Michael Anderson

Il est à remarquer que *La victoire en chantant*, coproduction franco-ivoirienne, n'a pas été présenté comme représentant de la Côte-d'Ivoire, *Cousin Cousine* représentant officiellement la France

► PALMARÈS DU 6^e FESTIVAL International de Paris du Fantastique et de la Science-Fiction

- *Licorne d'or* : *Soudain les monstres*, de Bert I. Gordon, Prix spécial du jury et Prix de la Critique : *Un été mystérieux*, de Jim Sharman.
- Prix d'interprétation féminine : l'ensemble des actrices de *Picnic à Hanging Rock*.
- Prix d'interprétation masculine : Richard Basehart dans *Les yeux morts du docteur Chaney*.
- Prix du meilleur scénario : *Bienvenue à la cité sanglante*.
- Prix du meilleur court-métrage : *Rêve*, de Peter Foldes qui vient de mourir (voir la rubrique « carnet »).
- Grand prix du public : *Les sorciers de la guerre*.

► DIVERS

- John G. Avildsen a également été reconnu meilleur réalisateur de l'année, par la Guilde des réalisateurs américains.
- *Palmarès des David di Donatello* italiens : Meilleur producteur : Alberto Grimaldi (1900 entre autres).
- Meilleurs réalisateurs : Francesco Rosi et Jean Troell.
- Meilleurs acteurs : Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman, Mariangela Melato, Monica Vitti et Nino Manfredi.
- Au 33^e festival du film sportif de Saint Vincent (Italie), la France a reçu un prix pour la qualité de l'ensemble de sa participation, 13 secondes, un court-métrage de Jacques Ribaud sur Guy Drut ayant obtenu un autre prix.
- Le dossier Rosi, le livre de Michel Ciment, a obtenu le prix Armand Tallier.
- Vol au-dessus d'un nid de coucou a obtenu six récompenses de l'Académie britannique du film : meilleur film, meilleure réalisation, meilleur montage, meilleurs acteurs principaux et meilleur second rôle masculin. Jodie Forster est le meilleur second rôle féminin (*Taxi driver* et *Bugsy Malone*), ce dernier film obtenant également le prix du meilleur scénario, de la meilleure musique et de la

meilleure direction artistique. La photo de *Picnic at Hanging Rock* a été récompensée, ainsi que les costumes de *La Marquise d'O*. Une mention spéciale fut décernée à titre posthume à Bernard Hermann pour sa musique de *Taxi Driver*.

Au festival du film des Droits de l'Homme de Strasbourg, le grand prix a été décerné à Kurt Gloor pour *La soudaine solitude de Konrad Steiner*, le 2^e prix est allé au Bus, de Bay Ökan et le 3^e à *Coup pour coup*, de Marin Karmitz; une mention spéciale a été attribuée à Christian Ziewer pour l'ensemble de son œuvre.

Au fil du temps, le film de Wim Wenders, a obtenu le prix de la presse des Rencontres internationales du jeune cinéma de Bruxelles.

Le prix Jean Vigo a été attribué à *Paradiso*, de Christian Bricout.

Le koweïtien Khalid As Siddiq a obtenu le grand prix du festival du film arabe de Paris pour *Les noces de Zelmé* (traduction littéraire).

La rose et la flèche a reçu l'olivier d'or du festival de Bruxelles et *Cria Cuervos* l'olivier d'argent. Le grand prix de

la ville de Bruxelles a été décerné au *Désert des tartares*, quant aux prix du Ministre de la Culture française, il est allé à *A chacun son enfer*, pour l'interprétation duquel Annie Girardot et Bernard Fresson ont été sacrés meilleurs acteurs (ainsi que Jacques Perrin pour *Le désert des tartares*).

MANIFESTATIONS

A partir du 7 mai 1977, le 19^e festival international du film amateur à Rochester (Etats-Unis).

Du 12 au 27 mai, 30^e festival de Cannes. Une nouvelle section a été créée : « Le Passé Composé » qui comportera des films de montage sur le cinéma. Le Docteur N'Sougan Agblemagor et le réalisateur soviétique Youri Ozerov se sont joints aux membres du jury précédemment connus.

Du 22 au 28 mai, festival du film de montagne de Trente (Italie).

Du 23 au 27 mai, premier festival international du film pour l'enfance et la jeunesse de Lausanne (Suisse).

Du 29 mai au 18 juin, festival de Sydney (Australie).

Du 30 mai au 5 juin, festival international de la science-fiction de Metz.

Du 31 mai au 5 juin, 14^e festival international du court-métrage de Cracovie (Pologne).

Du 1^{er} au 5 juin 1977, festival international du film maritime et d'exploration de Port-Grimaud.

Du 3 au 18 juin, festival international de Melbourne (Australie).

Du 4 au 11 juin, festival international de Cork (Irlande).

Du 8 au 18 juin, festival du film pour enfants d'Adelaide (Australie).

Du 14 au 18 juin, 11^e journées internationales du cinéma d'animation d'Annecy.

Du 16 au 25 juin, 7^e festival international du film pour la santé à Varna (Bulgarie).

Du 24 juin au 6 juillet, 27^e festival international de Berlin (RFA).

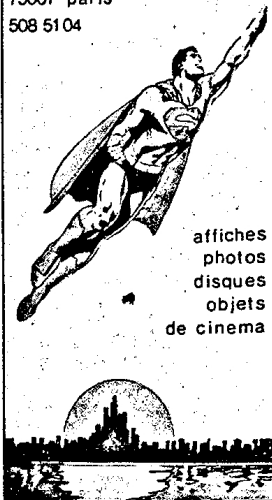
Rappelons enfin que le festival de Moscou se déroulera du 7 au 21 juillet, le festival des nations de Taormina, du 21 au 30 juillet et le festival d'Avignon du 10 juillet au 7 août.

CINE BAZAR MINOTAURE

11 bis rue des halles

75001 paris

508 51 04



affiches
photos
disques
objets
de cinema

les anciens numéros sont encore disponibles...

Veillez me faire parvenir les numéros suivants de CINÉMATOGRAPHE :

Indiquez d'une croix ☒ les numéros désirés.

Ou : la collection complète des 26 premiers numéros pour 125 F seulement.

- | | | | | |
|--|---|---|---|---|
| ☐ N° 1 : 4,50 F | ☐ N° 7 : 5,00 F | ☐ N° 13 : 6,00 F | ☐ N° 19 : 7,00 F | ☐ N° 25 : 8,00 F |
| ☐ N° 2 : 4,50 F | ☐ N° 8 : 5,00 F | ☐ N° 14 : 6,00 F | ☐ N° 20 : 7,00 F | ☐ N° 26 : 8,00 F |
| ☐ N° 3 : 4,50 F | ☐ N° 9 : 6,00 F | ☐ N° 15 : 7,00 F | ☐ N° 21 : 7,00 F | |
| ☐ N° 4 : 4,50 F | ☐ N° 10 : 6,00 F | ☐ N° 16 : 7,00 F | ☐ N° 22 : 8,00 F | |
| ☐ N° 5 : 4,50 F | ☐ N° 11 : 6,00 F | ☐ N° 17 : 7,00 F | ☐ N° 23 : 8,00 F | |
| ☐ N° 6 : 5,00 F | ☐ N° 12 : 6,00 F | ☐ N° 18 : 7,00 F | ☐ N° 24 : 8,00 F | |

Nom _____

Prénom _____

Adresse _____

Ci-joint mon règlement par chèque bancaire ☐, mandat ☐, chèque postal ☐. (Cochez ☒ le mode de paiement utilisé). Coupon à découper ou à recopier et à retourner à : Cinématographe 15, rue Tiphaine, 75015 Paris.

...complétez votre collection

numéro 1 : dossier : *saison 1972* — dentier, la go à poil — le crépuscule des dieux — psaume rouge — entretiens : miklos jancso — jérôme d'adelpard. numéro 2 : dossier : *cinéma et sexualité* — humphrey bogart — entretiens : catherine deneuve — philippe labro — robert lapoujade. numéro 3 : dossier : *cinéma jamaïcain* — festival de cannes — françois truffaut — marcello mastroianni — henry fonda — léo ferré. numéro 4 : dossier : *la production française* — john ford — jean-pierre melville — cris et chuchotements — jones and jones — comédiens : jean-claude brialy — romy schneider. numéro 5 : dossier : *la production française* — la planète sauvage — lucky luciano — entretiens : fernando arrabal — gienda jackson — alexander petrovic. numéro 6 : dossier : *le cinéma d'animation en france* — *cinéma polonais* — lacombe lucien — entretiens : catherine deneuve — claude chabrol — rené allio — yannick heillon — andrzej wajda. numéro 7 : dossier : *cinéma suédois* — *spécial suisse* — zardoz — les livres et le cinéma — entretiens : max von sydow — jan troell — alain robbe-grillet — michel soutter — jean-luc bideau. numéro 8 : dossier : *cinéma italien I* — amarcord — l'arnaque — portier de nuit — marcel pagnol — convention fantastique — entretiens : alain resnais — peter finch — bulle ogier — liliana cavani. numéro 9 : dossier : *cinéma italien II* — bilan 73-74 — festival de cannes — stavisky — conversation secrète — entretiens : dominique sanda — dusan makavejev — jean-louis bory. numéro 10 : dossier : *hollywood I* — robert bresson — lancetot du lac — robert redford — entretiens : claude sautet — carlos saura. numéro 11 : dossier : *hollywood II* — akira kurosawa — chinatown — entretiens : géorge cukor — samuel fuller — philippe noiret — brigitte fossey — elio petri — mimsy farmer — alberto lattuada — serge moati. numéro 12 : dossier : *science-fiction* — scènes de la vie conjugale — bruce lee — la chair de l'orchidée — entretiens : liv ullmann — pierre richard — patrice chéreau — jean-christophe averty. numéro 13 : dossier : *spécial cinéma français* — jean eustache — à bout de souffle — entretiens : marguerite duras — delphine seyrig — yves boisset — costa gavras — michel piccoli — andré téchiné. numéro 14 : dossier : *le burlesque américain* — monkey business — lenny — festival de cannes — profession : reporter — entretiens : joseph losey — werner herzog. numéro 15 : dossier : *françois truffaut* — festival de deauville — le parrain n° 2 — l'histoire d'adèle h — entretiens : françois truffaut — isabelle adjani — mai zetterling. numéro 16 : dossier : *le sadisme à l'écran* — le festival de paris — pasolini — nashville — pour électre — o thiassos — entretiens : michel foucault — arletty — barbet schroeder. numéro 17 : dossier : *l'acteur* — petit lexique des acteurs français — jaws — mamma roma — entretiens : gérard depardieu — jean-pierre léaud — benoit jacquot — jean duvignaud. numéro 18 : dossier : *les monstres* — les trucages de king-kong — le messie — l'argent de poche — la terre de la grande promesse — entretiens : forman — rossellini — dewaere — felix guattari — claude miller. numéro 19 : *spécial festival de cannes* — entretiens : éric rohmer — nagisa oshima — paul schrader — charlotte rampling — eduardo de gregorio — jean-louis jorge. numéro 20 : dossier : *le corps à l'écran* — entretiens : vittorio gassman — sylvia kristel — jacqueline bisset — nestor almdendros. numéro 21 : dossier : *cinéma et bande dessinée* — entretiens : walerian borowczyk — jacques rozier — marie-france pisier — caroline cartier. numéro 22 : dossier : *la génération expressionniste* — hollywood aujourd'hui — entretiens : akira kurosawa — claude sautet — rené allio. numéro 23 : dossier : *expressionnisme II* — le cinéma de Murnau — entretiens : andré téchiné — isabelle adjani — bruno nuytten — jean-claude brialy — john schle-singer. numéro 24 : dossier : *le gros plan* — griffith, eisenstein, bergman — entretiens : claude chabrol — miou-miou — francis girod. numéro 25 : dossier : *le gros plan II* — le cinéma de sternberg — entretiens : dirk bogarde — richard lester — serge moati. numéro 26 : dossier : *l'argent au cinéma* — les rapaces de stroheim — entretiens : catherine deneuve — jacques dutronc — rené féré.

Vous sortez? Gardez le contact!

Votre téléphone, c'est le meilleur moyen de garder le contact,
avec vos affaires - vos clients - vos amis.

Quand vous partez, ne soyez plus un abonné absent.
Ne soyez plus incalissable.

Déplacez-vous en toute quiétude.

Avec un répondeur téléphonique PHILIPS,
rendez votre téléphone efficace à 100 %.

Indispensable lorsque vous êtes présent,
votre téléphone deviendra votre meilleur
auxiliaire en votre absence.

Répondeurs téléphoniques Philips,
pour garder le contact
... même en déplacement.



EDICO



PHILIPS

division machines et équipement de bureaux

40 avenue hoche, 75008 paris, 227 06 24



Coupon à retourner à l'adresse ci-contre:

Pour en savoir plus sur:

- les répondeurs téléphoniques
- les répondeurs enregistreurs

Je désire recevoir, sans engagement de ma part

- une documentation
- une démonstration
- la visite d'un spécialiste

nom _____

société _____

adresse _____

téléphone _____

